J.-J. Mayoux

pictura engleză

Editura Meridiane

J. J. Mayoux
LA PEINTURE ANGLAISE
© Librairie Armand Colin, 1969

Jean-Jacques Mayoux

Ioana Cristea
21 martie 1974

pictura engleză

Traducere de
M. MIHAI

EDITURA MERIDIANE
București, 1973

Pe copertă:
TURNER: *Funeralii marine.*
Tate Gallery Londra

Soţiei mele — Helena

PREFAȚĂ

Elaborarea unei lucrări de sinteză pune întotdeauna istoricului de artă deosebite dificultăți de ordin metodologic. Sistematizarea în afara unui plan riguros, în afara unei concepții unitare privind tratarea materialului faptic, adeseori imens, nu este posibilă. Vrînd-nevrînd din necesități de organizare, de ordonare a informației, orice lucrare de istoria artei poate fi concepută, în aspectele ei formale, în funcție de un „program" care exprimă mai puțin sau destul de exact — viziunea autorului. Uneori „programul" rezistă ani și decenii căci, o dată „categorisit" și „etichetat", fenomenul artistic este necesară o muncă înverșunată, sînt necesare argumente noi, punerea în evidență a unor filiații și legături necunoscute sau mai puțin explorate, pentru a se putea modifica optica. Efortul acesta de corectare, sau de așezare pe alte baze teoretice a viziunii, nu devine pregnant prezent celui care parcurge bibliografia referitoare la istoria picturii engleze. „Programul" la care ne referim a fost preluat, sau, mai degrabă, „Programul" s-a impus ca necesitate tuturor autorilor principalelor sinteze apărute în ultimele decenii (*C.H. Collins* and *M.R. James*, „British Painting", London, 1933; Paul Jamot, „La Peinture en Angleterre", Paris, 1938; *Ellis Watterhouse*, „Paiting in Britain", 1530—1790, London, 1953; *Aurélien Digeon*, „L'École anglaise de peinture", Paris, 1955; *William Gaunt*, „A Concise History of English Painting", London, 1964), el avîndu-și, se pare, originile în încercările mai vechi de tipul celor ale unor autori precum *Ernst Chesneau* („La peinture anglaise", Paris,

188-) sau *Yvanhoé Rambosson* („La peinture anglaise", Paris, 190-), cărora confruntarea cu aprecierile lui Ruskin asupra unora dintre operele și personalitățile aflate în discuție le-a prilejuit exprimarea unor opinii ades fericit formulate. Deosebiri fundamentale între punctele de vedere vehiculate de lucrările sumar în[1] ruite aici nu există. Diferențele țin în general de atitudinea pe care a adoptat-o cercetătorii față de două probleme esențiale pentru încadrarea corectă în contextul general al istoriei artei europene a picturii engleze. Prima problemă ar fi aceea a influenței mediului artistic internațional asupra picturii engleze; a doua, direct complementară celeilalte, ar fi problema raporturilor între pictura engleză, în perioada ei de maximă strălucire, și arta de pe continent. Nuanțele interpretării, cum era și firesc, au variat și, dacă au existat autori care au accentuat *ușor* rolul implicațiilor, contactelor artistice cu fenomenul artistic extrainsular, în special cel francez (lucrarea citată a lui A. Digeon), nici tendința de sens contrar nu a fost absentă (vezi lucrarea lui William Gaunt). Oricum, aceste deosebiri nu au afectat fondul comun, existent în toate operele menționate, fond comun manifestat prin judecăți de valoare în majoritatea cazurilor coincidente; ceea ce a atras după sine, evident, o anume perspectivă asupra contribuției picturii engleze la evoluția artei europene în epoca modernă și contemporană. „*Caracterul general al picturii engleze se definește pentru noi prin creația marilor individualități*" — este de părere Gaunt, și dacă pornim de la o asemenea afirmație, acceptată în mod tacit de toți cercetătorii la care ne-am referit, atunci devine perfect explicabil faptul că, în fond, programul folosit de ei naște, ca necesitate obiectivă, o anume similitudine în felul în care este tratat materialul faptic și chiar în păreri. Aceasta este și senzația pe care o are cititorul parcurgînd cartea profesorului Jean-Jacques Mayoux. Deși sursele bibliografice sînt de prima mînă, înglobînd și cele mai noi contribuții, deși cursivitatea și eleganța expunerii conferă paginilor un farmec aparte, o impresie de *déja vû* se impune, în ciuda excelentei scriituri și seriozității studiului. Impresia se datorează, fără îndoială, nu numai atașamentului autorului la opinii verificate, peste care spiritul de obiectivitate îl împiedică

să treacă sau să le nege ci și familiarității modului în care își apropie subiectele analizei. În cadrele schița'e de profesorul Mayoux, scurta istorie a picturii engleze este aproape completă, insistîndu-se, fără a se exagera, asupra „vîrstei de aur", cum denumesc unii istorici de artă, perioada cuprinsă între anii 1750—1850. Procesul de integrare a picturii engleze în circuitul valorilor artei europene, apariția unor componente originale, manifestate mai întîi în mediul artistic insular, componente ce vor determina schimbări importante („impresionistul cel ma consecvent cu sine a fost Turner" este o afirmație devenită aproape butadă) — iată fenomene pentru a căror lămurire se cer a fi puse în evidență mai întîi condițiile evoluției interne ale artei engleze. În expunerea sa Jean Jacques Mayoux a încercat să explice modul cum triumful „academismului", în Anglia, însoțește o perioadă de masive importuri străine. Explicația nașterii „manierei engleze de a picta" într-o cultură pînă atunci condamnată parcă — după expresia unui critic — la „sterilitatea picturală", este singura în măsură să ofere baza unui răspuns corect la o altă întrebare: cum a fost posibil ca în cadrul unei civilizații unde pictura a fost o artă cu o tradiție mul mai puțin îndelungată decît în alte țări, să apară, în plină epocă modernă, pictori de o extremă valoare, deschizători de drum, precum Constable, Bonington, Blake, Turner? Aici se află, credem, cheia cărții profesorului Mayoux care își construiește argumentația în funcție, pînă la un punct, de întrebarea de mai sus. Nu doar un mediu artistic stimulativ a determinat, după dînsul, nașterea în prima jumătate a secolului XIX a unui întreg șir de opere geniale („Dacă Thomas Girtin ar fi trăit, astăzi aș fi mort de foame" — spunea Turner) ci și impulsul puternic dat picturii de generația anilor 1725. Richard Wilson, Joshua Reynolds, Paul Sandby, Thomas Gainsborough au avut deosebitul merit ca alături de mai vîrstnicul lor precursor Hogarth să contribuie la formarea personalității distincte a artei picturii. Gratularea la începutul secolului trecut (Salonul de la Paris din 1824) cu atributul de „manière anglaise" a lucrărilor lui Constable are, în acest sens, semnificația încheierii unui proces. Există, deci, la data respectivă pe plan european, conștiința existenței unei picturi engleze cu caractere specifice.

Se știe că, în cîteva săptămîni, datorită succesului lor, pînzelor lui Constable a trebuit să li se caute „un loc de onoare în sala principală". Însuși corifeul romantismului, Delacroix, ar fi avut un șoc vizual după care ar fi repictat în întregime „Masacrele din Chios". Se mai știe de asemenea — mărturia aparține lui Thackeray — că, înainte ca Constable să fie apreciat cum se cuvine pe solul natal „*pictorii parizieni îl stimau mult și pe bună dreptate*". Atenția, firească, acordată de J. J. Mayoux momentului în care o altă generație, succesoare într-un fel celei a anilor 1725 (Turner și Girtin sînt născuți în 1775, Constable în 1776, Thomas Lawrence în 1769, John Cotman în 1782), contribuie la definirea specificității picturii engleze, este generată însă și de un alt considerent. În apogeul său aceasta exercită o influență de necontestat asupra artei secolului XIX și ar fi suficient să amintim aici că Delacroix, de pildă, nu rămîne indiferent în fața pînzelor lui Bonington sau Constable. Impresionismul, mai tîrziu, va datora indisolubila sa legătură cu peisajul și consecvenței obsedante a lui Turner. „*Englezii sînt primii care au trăit această lărgire spirituală a peisajului* — spune H. Lemaître — *și aceasta este, grație lor, una din amprentele cele mai profunde și mai durabile cu care Romantismul a marcat istoria picturii.*"

Dar, fără îndoială, evoluția picturii engleze nu poate fi concepută liniar. Dacă peisagiștii, precursori geniali ai impresionismului sînt reprezentanții unei tendințe active, nu mai puțin importantă este activitatea unor personalități singulare de factura lui Blake și Fuseli. Vizionarismul romantic, forța afectivă a operelor marilor romantici au marcat cu pecetea lor întreaga artă a insulei, ecouri, tîrzii, fiind depistabile pînă în zilele noastre. „*Petru Reynolds* — afirmă J.J. Mayoux — *pasiunea nu face decît să înceţoşeze frumosul, pentru Blake ea îl constituie și creează forma.*" Ne aflăm de fapt în fața unei alte componente, definitorii, a picturii engleze. Suprasolicitînd, unii exegeți au fost tentați să vadă în dominația liniei atributul anglicității. După ei, cum remarcă și J.J. Mayoux, artistul englez prin excelență ar fi Blake. Cum nu se pot nesocoti atari opinii, autorul se simte obligat să facă o scurtă incursiune în intimitatea universului operei blake-iene, corelînd-o cu mișcarea generală de idei a epocii, dar și cu celălalt aspect esențial al picturii engleze exem-

plificat de lucrările creatorilor deja amintiți. Paginile despre „Blake și grupul său" sînt dense și pătrunzătoare. Spiritul analitic lucrează în plin. Extrem de concentrat, textul conține numeroase sugestii privind modul în care ar fi putut fi valorificată experiența grupului lui Blake. Cum se continuă în zilele noastre această experiență, care sînt firele prin care arta contemporană se leagă cu tradiția „epocii de aur" — iată obiectul ultimelor capitole ale cărții. Ele țin să sublinieze originalitatea unora din manifestările de artă contemporane, emanciparea creatorilor de sub imperiul influențelor și reușita în alcătuirea unor universuri proprii, pe baza unor viziuni și concepții artistice diferite. Nu insistăm asupra subiectului, cum de altfel nu o face nici autorul, care avînd conștiința faptului că valorile nu sînt pe deplin precizate se ferește să le încadreze într-un sistem, apreciindu-le ca atare implicit, mai mult prin modul cum își explică geneza și natura operelor.

Pentru cititor cartea profesorului de la Sorbona este, credem, deosebit de instructivă. Cine dorește să găsească în ea reflectarea unui spirit de strictă continuitate, care ar fi prezidat evoluția picturii engleze de-a lungul secolelor, riscă să nu-l afle. Nu lipsită de surprize și de elemente contradictorii, istoria picturii engleze urmărește îndeaproape nu atît evoluția unei sensibilități, cît, mai ales, evoluția unei civilizații ce s-a manifestat pe plan european și mondial în condiții specifice. „*Arta contemporană* — scria Ruskin în a II-a conferință despre prerafaelitism, ținută la Edinburg în 1853 — *nu este numai o artă mai savantă decît cea a secolului XIII, este o altă artă. O prăpastie adîncă le separă, o diferență de neșters. Această diferență nu poate fi asimilată, cum noi facem în mod obișnuit, celei care distinge adultul de copil, mai ales aceleia care distinge fluturele de chryssalida sa. Pictura a suferit o transformare completă în obiceiurile sale, în alimentele sale, modul său de existență și sentimentele sale.*" Unul din marile merite ale cărții de față constă în faptul că verificînd poetica intuiție a lui Ruskin o readuce în actualitate. Examenul cu un ochi critic al istoriei artei unei țări este de fapt un semn de întrebare nu numai pentru prezentul respectivei arte ci și pentru viitorul său.

GRIGORE ARBORE

Va fi scurt întrucît este vorba numai de a-mi defini intenţia. Doresc ca această carte să poată apărea aşa cum a fost scrisă, ca o carte de bună credinţă, mărturie a unei lungi şi personale frecventări. Nu va fi vorba de vreo teză. Străinii deţin mai multe despre problemele engleze decît englezii înşişi şi am voit să mă feresc de acest obstacol. Trebuie totuşi să recunoaştem că este greu să nu fii frapat, în toate domeniile, ca străin, de specificitatea engleză şi de a nu fi tentat a-i găsi formule. Poate că cea mai sigură este şi cea mai naivă. Anglia este o insulă. O insulă plasată excentric chiar în raport cu Europa şi care găseşte foarte firesc să uzeze de toată forţa pe care i-o conferă depărtarea pentru a stăvili orice regim excesiv de schimbări, pentru a absorbi, pentru a digera pe invadator. De la Holbein la Lucien Pissarro orice străin „se anglicizează", orice aport străin este integrat. Intră în funcţiune şi asigură această integrare o forţă pe care eşti tentat s-o califici mai mult naturală şi instinctivă decît culturală. De la Hogarth pînă la prerafaeliţi, reacţii de apărare organică împotriva oricărui corp străin jalonează această istorie. Ele sînt poate cu atît mai puternice cu cît acel organism particular este mai firav. Se poate spune că cea mai mare glorie a Angliei nu rezidă în artele plastice, a căror discontinuitate este tot atît de clară pe cît este de limpede continuitatea în literatură, că într-un mod mai general chiar cele mai mari nume ale picturii engleze vin abia *după* iniţiatorii unei mişcări începută în altă parte,

şi că poate numai în peisaj Anglia a instruit celelalte popoare: şi fără îndoială, de asemenea, în domeniul unei oarecari violenţe caricaturale.

Am înclina atunci, întrucît de multe ori nu puteam atinge absolutul artei supreme, să revenim la acele raporturi solide dintre o artă medie şi o civilizaţie puternică, pentru care ele ar putea deveni un indiciu tot atît de revelator pe cît poate fi literatura. Doresc ca aceasta să constituie un interes al lucrării de faţă şi doresc să poată fi mereu recunoscută aici, ca şi în stabilirea structurilor politice, amprenta puternică a claselor succesiv dominante: o mare oligarhie, o burghezie foarte diversă sau elementele cultivate şi „filistinii", care continuă un dialog ce evită înfruntarea mai mult decît în oricare altă parte. Am întrebuinţat cuvîntul „organic". O istorie, mi se pare, nu este o simplă cronologie. Am încercat, şi acest lucru a fost cel mai dificil şi va fi fără îndoială şi cel mai contestabil, de a stabili grupe. Cu siguranţă, şi aceasta ţine atît de domeniul istoriei gustului cît şi de arheologie: cercetarea cea mai ştiinţifică ar trebui să procedeze strat după strat, de cinci sau de douăzeci şi cinci de centimetri. Să spunem că aceasta este o obligaţie preliminară. Urmează obligaţia complementară a unei expuneri expresive, sugestive; mi s-a părut că ar prezenta un interes pozitiv de a urmări succesiv dezvoltarea unei anume ramuri a artei, a portretului sau a peisajului, în timpul unei perioade ce formează o unitate de viziune (ceea ce nu înseamnă o stagnare în identic), chiar dacă după aceea va trebui să revenim.

Lucrarea n-a intenţionat, de asemenea, să fie un catalog după cum n-a intenţionat să fie nici o cronologie: pentru ca fiecare artist merituos să-şi găsească locul, ar fi fost necesar mult mai mult timp şi mult mai mult spaţiu.

J.—J.M.

În legătură cu arta engleză Emerson spunea: „Spiritul englez, prozaic, caută proza în natură". Nu astfel vede însă Nicolaus Pevsner ceea ce numeşte el *anglicitatea artei engleze* pe care o asociază, în privinţa vizualului, cu o stilizare liniară. Mario Praz pare a fi cel puţin de acord cu Pevsner dar pe un ton mult mai critic[1], pentru a marca în pictura engleză sărăcia de sentiment a modelatului, a spaţiului, a celei de a treia dimensiuni. Cînd Blake denunţă cu furie pastele îngroşate şi înceţoşările lui Reynolds şi Gainsborough, şi mai pe larg pictura întunecată a Veneţiei şi Flandrei, atunci cînd reclamă linia pură, linia continuă, înseamnă oare că regăseşte în toate acestea cu adevărat un prototip sau chiar un arhetip rasial? Chestiunea poate fi pusă; ar trebui însă subliniată numaidecît varietatea extremă a acestei arte mai mult conştientă decît instinctivă şi diversitatea surselor ei, precum şi elemente ale naţiunii însăşi, care abia de constituie, mai mult decît Franţa, o rasă specifică. Astfel voi fi adus adesea în situaţia de a contesta teza lui Pevsner, pe care o consider amăgitoare. Aceea a lui Saxl şi Wittcower, care pune în valoare raporturile strînse, din perioadă în perioadă,

[1] Mario Praz. *Popolo, arte e linguaggio in Inghilterra*, în *Cronache letterarie anglosassoni*. vol. II pp, 120.

între arta engleză și ceea ce denumim sursele mediteraneene[1], mi se pare cel puțin complementară.

În primul rînd și mult timp limitată la manuscrise miniate, din ceea ce ne-a mai rămas după distrugerile timpului, istoria picturii engleze începe către sfîrșitul vremurilor care la noi s-ar numi merovingiene, adică în secolul al VIII-lea și anume în Northumberland, sau mai precis în mănăstirile acestei provincii, al cărei avans cultural se datorează în principal influenței și penetrației călugărilor irlandezi ai lui Iona. Produsul cel mai remarcabil este evangheliarul de la Lindisfarne, el însuși model pentru și mai celebra *Carte din Kells*. El vădește o eleganță singulară a liniilor și grupează, în jurul unei reprezentări umane, realiste și vii, motivele dominante ale împletiturilor și ornamentelor înlănțuite, despre care aproape s-ar putea spune că sînt celtice sau saxone, dacă luăm în considerație jocul liber al spiralelor și al curbelor sau natura zoomorfică — animal sau pasăre suprapuse — a acestor înlănțuiri: stil, în orice caz, liniar. Dar se mai observă în această versiune din Northumberland a renașterii timpurii, care marchează acest ev mediu tîrziu, o influență din Italia și din estul Mediteranei care contribuie poate la extrema delicatețe și armonie a coloritului strălucitoarei miniaturi. Mai mult decît liniar, ceea ce era foarte obișnuit la acea epocă, și decît decorativ, acest stil este expresiv și dinamic.

Marea perioadă a miniaturii anglo-saxone este cuprinsă între aproximativ 950 și 1220. În vreme ce sursele celtice ale artei din Northumberland influențau și arta continentală carolingiană, observăm că pe de altă parte școlile monastice de pe continent și în special cea din Reims o influențează pe aceea de la Winchester. Gustul pentru mișcare și pentru linia expresivă duce în reprezentare la multe torsiuni și contorsiuni. Draperia pare ușoară, aeriană, stilul viu și colorat;

[1] *British Art and the Mediterranean*.

primul monument de acest gen este *Benedictiona of St. Ethe'wold* (963—984), împodobit cu subtile miniaturi și totuși eclectic în derivația sa carolingiană.

Paralel se dezvoltă la New Minster din Winchester un stil în care expresia devine caricatură, pe care îl găsim în *Liber Vitae* din 1031. La sfîrșitul secolului al XII-lea, la St. Swithin, în același oraș, este lucrată o biblie de un rafinament fără egal; trebuie însă să ținem seama de faptul că același artist a lucrat la *Terențiu* zis de la biblioteca Bodleiană care prezintă reminiscențe directe și frapante — întrucît se manifestă în afara Italiei — din antichitatea clasică, atitudini, gesturi și măști ale teatrului ei.

Încă din perioada saxonă se manifestă dubla vocație a civilizației engleze, se reafirmă prezența mediteraneană; frunza de acant reapare în manuscrisul de la Durham încă de la începutul secolului al X-lea iar școala de la Canterbury se arată primitoare cu generozitate față de influențele străine.

Secolul al XII-lea dă la iveală bestiare pline de inventivitate, eliberate în ceea ce privește îndrăzneala execuției de grafism, de sensibilitate și de farmecul culorilor, prin faptul că sînt pictate animale pe care artiștii nu le-au văzut niciodată: crocodili dragonici sau elefanți apărîndu-se cu spatele, tratați în culori cu totul fanteziste.

Caracteristicele acestei prime arte ar fi deci stilizarea instinctivă, ritmul, vitalitatea, energia dramatică. Influențată în manierismele sale de schimburile constante cu școlile monastice ale continentului, ea evoluează către un naturalism mai accentuat și către mai puțină mișcare. Dacă înțelegem pictura în sensul cel mai larg, ea comportă o operă universal recunoscută: *Tapiseria de la Bayeux*. Glorificînd gestul Cuceritorului[1] să fie ea oare totuși o operă engleză? „Da" se va

[1] Este vorba de William Cuceritorul, conducătorul normanzilor (n.t.).

spune în Anglia; priviți stilul și manierismele, picioruşele, capetele mici, trupurile alungite și deşălate, sau mai mult încă, iată aceste animale: numai noi, englezii, avem acest simț al vieții animalului — ca și cum *le Roman de Renart* ar fi fost un simplu, dar ce-i drept enorm accident. În realitate nimic nu e probator din toate aceste afirmații, iar tapiseria de la Bayeux ar putea să rămînă franceză, dacă n-ar fi absolut dovedit — și iată-ne în domeniul platelor realități — că tehnica de broderie utilizată la execuția lucrării este la acea dată engleză și nu franceză. Să ne amintim și de faptul că normanzii rămîneau apropiați de afinitățile lor scandinave și că această broderie o găsim, în aceeași epocă, la vikingii din Norvegia.

Un nou aport al pămînturilor clasice — Bizanțul — marchează în secolul al XII-lea schimburile legate de cruciade. După Saxl, el se manifestă prin ideea unei dumnezeiri hieratice, prin utilizarea în manuscrise a cadrului în jurul unei compoziții pe fond aurit și înfățișînd un aranjament concertat de figuri. De la mozaicuri ar veni stilul monumental, care trece în pictura murală. Se observă în secolul al XIII-lea iruperea grotescului care se revarsă din chenare, din frunzișuri și din inițiale unde sălășluia la început. Nu e ușor de spus unde și cînd începe grotescul, dar se pare că putem afirma că el nu și-a răspîndit nicăieri fantezia atît de mult și atît de copios ca în Anglia. Psaltirile, ca aceea de la Ormesby, care se păstrează în Marea Britanie, în timp ce în Franța și în Țările de Jos sînt înlocuite cu cartea orelor, abundă în monștri de tot felul tratați cu o inspirație viguroasă care merge de la fantast la fantastic; incident laic, precursor al picturii de gen, care adaugă un foarte important filon de viață simplă și cotidiană.

Evul mediu englez se deschide într-adevăr către viața trăită; goticul depășește aranjamentul decorativ — instalarea ingenioasă a subiectului într-un cadru adesea neconfortabil — și expresia ritmică, în cele două sensuri opuse și totuși

corelative, ale realului și suprarealului. Se înserează mult omenesc; grației pînă acum formale a mișcării îi urmează tandrețea unui gest sau a unui surîs. La mijlocul secolului al XIII-lea școala de la St. Albans înflorește sub direcția lui Matthew Paris, istoric și el însuși artist, și marchează acest influx de realitate. Între timp, pictura murală s-a manifestat îndeajuns pentru a ne îngădui să putem găsi rămășițe. Există la catedrala din Winchester (capela Sfîntului Mormînt) o coborîre de pe cruce de un realism dramatic. La Canterbury, în capela Sf. Anselm, *Sf. Paul și vipera* mărturisesc o ușurință prestigioasă în a da formă intensității unei mișcări. La Chichester, sub influența școlii de la St. Albans, medalionul Fecioarei cu pruncul ne permite să remarcăm o tandră și grațioasă înclinare a capului Fecioarei către capul copilului.

În a doua jumătate a secolului al XIV-lea se formează un stil numit „international" în care se topesc tradițiile și aporturile diferitelor școli. Portretul lui Richard al II-lea din corul mănăstirii de la Westminster este poate de Jacquemart de Hesdin, sau poate de un artist englez. Chestiunea *dipticului Wilton*[1] este încă deschisă și viu controversată de partea engleză întrucît este vorba de o operă aleasă ce s-ar cere recuperată. Panoul din stînga îl reprezintă pe regele Richard al II-lea în genunchi, împreună cu sfinții săi patroni, sfîntul Edmond, Eduard Confesorul și Sfîntul Ioan Botezătorul care îl înfățișează Fecioarei. Sînt figuri frumoase, iar veșmîntul alb al sfîntului Eduard este de cel mai mare efect față cu tonurile sumbre. Panoul din dreapta o reprezintă pe Fecioară înconjurată de unsprezece îngeri, pentru cei unsprezece ani ai regelui, cîți avea la urcarea pe tron; un ansamblu în tonuri de albastru intens cu pete de roșu pe aripi și roz la coroane. Panoul din stînga este o reprezentare puternică, destul de realistă, a personajelor și s-a remarcat că sfîntul Eduard și sfîntul Edmond

---

17 [1] National Gallery

seamănă cu Prințul Negru și cu Eduard al III-lea. Panoul din dreapta a părut italianizant; trebuie de altfel să convenim că stilul operei atribuite în mod tradițional școlii lui Paris este foarte apropiat de alte tablouri aparținînd aceleași școli, de exemplu de o *Bună Vestire* din colecția Cuvillier din Niort, prin faldurile veșmintelor, construcția fețelor, a ochilor, și prin astfel de detalii cum sînt mîinile, care contribuie atît de mult la identificare. Această prelungită ezitare demonstrează pînă la ce punct erau apropiate în acea epocă școala franceză și cea engleză.

La sfîrșitul secolului al XIV-lea, după căsătoria lui Richard al II-lea cu Ana de Boemia, influența școlii germano-cehe din Boemia se face simțită în chip frapant, de pildă printr-o curioasă modalitate, îndeajuns de contrară tradiției engleze, de a estompa contururile fețelor.

Tot atunci se produce în pictura engleză și pătrunderea masivă a profesioniștilor care-i vor distruge destul de repede originalitatea; fiind adesea străini, ei reușesc treptat să facă apreciată o artă mai sofisticată decît cea insulară. Pictura fusese pînă atunci, alternativ, treaba clericilor și a slujitorilor celor mari. Elementul burghez, totuși, s-a introdus și se poate spune că pictura aristocratică nu-i supraviețuiește deloc lui Richard al II-lea. În haosul războiului celor două roze se formează o clasă nouă și solidă, dispusă pe două etaje: sus negustori, manufacturieri, proprietari, iar jos breslele de meșteșugari. Toate acestea nu se prezintă foarte estetic, dar o suită de chipuri nouă, curioasă și foarte semnificativă apare în vremurile acelea și îndeosebi în partea de apus a țării, caracterizată mai ales prin figura lui Crist meșteșugarul, care este și acel Crist al patimilor, care-și arată rănile dar care în locul aureolei tradiționale poartă asupra sa o serie de unelte foarte utile: greblă, fierăstrău, foarfeci și mistrie.

II. PICTURA SUB TUDORI ȘI STUARȚI

Către sfîrșitul secolului al XV-lea, pictura murală engleză va străluci într-o ultimă scînteiere odată cu picturile monocrome, umbrite cu negru și puse în valoare cu alb, din incinta capelei de la Eton College. Ele au fost redescoperite în 1847, în parte distruse, fiindcă fuseseră considerate improprii de a fi expuse public într-un lăcaș de cult protestant. Nu pentru că ar fi fost indecente ci pur și simplu pentru că reprezentau miracolele sfintei Fecioare. Ele continuă moda picturilor în gri din Franța și marchează o influență flamandă și burgundă. Pictura engleză nu mai realizase înainte opere atît de realiste și puternice, figuri atît de bine structurate, atît de monumentale și expresive în același timp. Începînd de pe la mijlocul secolului arta indigenă nu mai e la modă în ansamblul ei. Spiritul Renașterii, adoptat de oamenii educați, nu-i e favorabil; se preferă importarea artiștilor străini.

Abia cu trei sute de ani mai tîrziu Hogarth va denunța această mentalitate, practicată și pe vremea lui.

Sfîrșitul goticului vede manifestîndu-se cu toată forța sa primară predilecția îndelungă a acestei națiuni de oameni robuști și mîndri pentru arta cea mai propice în glorificarea individului, care este arta portretului. Operele pe care le putem vedea la National Portrait Gallery, la Tate,

la Ashmolean, sînt adesea anonime dar nu lipsite de forță și frumusețe. Este citat adesea portretul *Lady-ei Margaret Beaufort*, mama lui Henric al VIII-lea, hieratică, austeră și sumbră, de o frapantă energie spirituală.

Secolul al XVI-lea este dominat în prima lui jumătate de o prezență străină, aceea a lui Holbein, care vine în Anglia pentru prima oară în 1526 și care va muri la Londra în 1543. Dar cu toate că istoricii de artă englezi pun stăpînire cu totul pe această puternică personalitate pentru a ocupa astfel un spațiu gol, oricare ar fi fost influența lui e greu de văzut în el un artist englez. Nu tot astfel stau lucrurile cînd e vorba de Hans Eworth, necunoscut înainte de a veni în Anglia, adică pe la 1543. El aduce o tematică nouă în arta engleză, proprie unei reînvieri a artei religioase. Genul său favorit de pictură este portretul-alegorie, ca de exemplu Henric al VIII-lea înconjurat de o parte de Mary și Filip al Spaniei însoțit de zeul Marte, iar de alta de Elisabeta, cu pacea și abundența. Apoi (1569) realizează Elisabeta și cele trei zeițe: lipsește Paris. Elisabeta n-are nevoie de nimeni pentru a lua în stăpînire globul imperiului și a-l păstra. Junona, înciudată, bate în retragere cu atîta repeziciune încît își pierde o sandală, în vreme ce întruparea zeiței Venus revelează pînă la ce punct artistul, derutat de-a binelea, e incapabil să-i stilizeze nuditatea (Hampton Court). În același spirit Hans Eworth pictase cu un curios amestec de ingeniozitate și stîngăcie — sîntem departe de pictura italiană — un *Sir John Luttrell* scăpat gol dintr-o furtună care-i sfărîmă corabia, proiectînd afară din mare un bust enorm total lipsit de grație, cu brațul drept ridicat spre un nor ivit în formă de capsulă în care sînt instalate diverse zeități dintre care pacea stă în prim plan. Fața răsturnată, ținînd înainte barba-i stufoasă, conferă tabloului un accent de originalitate. (Luttrell Collection, la Dunster Castle). Regăsim această puternică expresie a individualității și în portretul *Căpita-*

nului Thomas Wyndham precum și în acela din palatul de la Holyrood al unei *Doamne necunoscute*, în timp ce în alte lucrări el pare jenat de exigențe sociale și mondene.

Pictorul se abandonează genului straniu al modei contemporane, ca în portretul *Prințesei Maria* (la Fitzwilliam Museum din Cambridge) în care izbucnesc roșuri lîngă negru la mînecile și la juponul extravagantului costum.

Timp de șapte secole, mai mult decît cea din restul occidentului, pictura engleză a fost o pictură de factură religioasă. Acesta este cadrul în care s-a dezvoltat fantezia și spiritul laic în evocarea cotidianului. Abia sub Henric al VIII-lea se produce ruptura decisivă; de pe o zi pe alta pictura religioasă e îndepărtată și denunțată iar artiștii pornesc în căutarea de subiecte și protectori laici. Să nu uităm că în această țară arta era ținută într-o mediocră stimă, iar artistul considerat un meșteșugar, ceva mai demn de stimă decît ceilalți. Un gentilom poate, în cele din urmă, prin forța împrejurărilor, să picteze fără să se degradeze. Altminteri artistul ar pătrunde în societatea autoritară a marilor demnitari și a oamenilor de prestigiu din jurul figurii centrale care era monarhul. Spiritul veșnic pozitiv și cu atît mai individualist din Anglia, spre deosebire de continent, unde formele politice și sociale analoge ajung la o mare valorificare a concepției generale despre lume, fie religioasă, mitologică sau laică, face ca pictura engleză să se consacre în chip de-a dreptul deconcertant portretului de prestigiu. Sub Elisabeta ia naștere un gen de artă faraonică în jurul chipului regal, din ce în ce mai mumifiat în costumul extraordinar de formalizat, cu rozete și sclipiri. Arta concepută astfel este mai puțin un scop, cît un mijloc; există chiar un oficiu specializat în miniaturi, în vederea diverselor comemorări[1]. Provenind dintr-o îndepărtată sursă a

[1] Comemorarea se face de obicei postum: portretul mortului joacă același rol ca fotografiile care se văd pe mormintele italiene.

artei miniaturale, ea începe de fapt cu Holbein, dar cel mai celebru practician — acesta e cuvîntul — se află în persoana lui Nicholas Hilliard (1547—1619). E vorba de un portret în acuarelă sau în guașă pe fond velin, care comportă aplicații cu foi de aur. Fondul este aproape întotdeauna de un albastru specific englezesc, foarte pur. Culorile cele mai frecvente sînt roșul-rubin, verdele-smaragd, galben-franc, negrul și roșul în contrast. Isaac Oliver, celălalt miniaturist celebru al epocii, manipulează culori mai nuanțate, mai puțin pure, mai sumbre, mai ostenite. Miniatura e un *keepsake*. Este un gaj de dragoste, sentimental și prețios. Nici una nu este mai caracteristică ca aceea a frumosului tînăr care mîngîie un medalion, el însuși gaj al dragostei și a cărui cămașă e înconjurată de flăcări, bineînțeles cele care i-au cuprins inima[1].

De la 1570 pînă la 1600 portretistul care iese cel mai mult în evidență e fără îndoială George Gower, gentilom devenit profesionist. Putem vedea tablouri ale lui la Tate Gallery, ca portretele lui *Sir Thomas Kytson* și *Lady Kytson*, decorative, liniare, puțin modelate. Cînd după unsprezece ani Elisabeta începe să fie pictată, pe la 1585[2] acest lucru se operează într-un stil care subliniază aspectele simbolice. Ce lipsește ca particularitate în reprezentarea subiectului se compensează prin bogăția minuțioasă a obiectelor care-l înconjoară: scaune, mese, covoare, perdele, tapiserie. Din vechiul fond neutru apare treptat un spațiu real. Poza subiectului, mai mult sau mai puțin plasată în prim plan după pictori și tradiții, rămîne multă vreme destul de rigidă și destul de stîngace, aflată în poziție de trei sferturi, cel mai adesea, picior peste picior, cu brațele atîrnînd. Abia sub Iacob I, către 1615, îi

[1] Hilliard ne informează el însuși că încearcă să descopere „acea grație care face să apară sentimentele pe chip", „viclenele surîsuri", „privirile lunecoase care trec repede ca un fulger".

[2] Elisabeta, *Portretul cu hermină*; hermina pictată pe mînecă este simbolul virginității.

vine pictorului ideea portretului intim, subiectul neluînd nici un fel de poză decît prin imitație și în cadrul vieții sale cotidiene.

Cred că pictorul cel mai atrăgător, cel mai picant al epocii, e un amator, Sir Nathaniel Bacon (1585 — 1627), deși este autorul unei singure compoziții, *The Cookmaid* (*Fata de la bucătărie*). Nu există aci, în mod cert, nici o relație subtilă ca la Vermeer sau Chardin, între „subiect" și fond. Totuși, cît de stranie impresie radiază această prezență, ce singulară și atrăgătoare figură, considerată și redată în ea însăși, în afara oricărei valori sociale. Așezată, cu privirea dusă, cu rochia foarte decoltată — e cald la bucătărie — în extrema stîngă a tabloului, printre cele cîteva orătănii vii și moarte adunate la un loc, se află și o lebădă cu gîtul îndoit, totul lipsit de orice alegorism căutat, dar prezentînd totuși un vag simbolism sexual, pe care îl resimțim fără a-l descifra întru totul. Coloritul viu completează această fericită compoziție în care spațiul vid din centru pare chiar cîmpul vizual. Pentru a picta astfel trebuia poate, să fii gentilom (castelul Gorhambury).

Lucrurile nu vor continua astfel prea departe. Venirea lui Carol I în 1625 aduce la tron un rege amator de artă și mare colecționar. El va da un nou impuls picturii. În 1628 cumpără de la familia Gonzaga din Mantua o colecție de optzeci și opt de tablouri, dintre care multe de prim ordin: *Venus*, *Jupiter* și *Antiope* de Tițian; o *Judith* de Mantegna; și diverși Tintoretto. Gentilomii de la curtea sa, contele de Arundel, Endymion Porter și John Evelyn îi vor urma exemplul. Venind în Anglia[1], Rubens e fascinat de operele pe care le descoperă aici în colecțiile de artă la modă. Prima perioadă a capitalismului include constituirea unui considerabil capital de tablouri. Din păcate nu se importă numai opere care ar putea stimula o creație națională reînnoită, ci și creatorii înșiși: pictura engleză, de la 1550 la 1720, va fi în cea mai mare parte în mîinile străinilor.

[1] Unde pictează celebrul plafon de la Whitehall.

Mark Gheeraerts cel tînăr e singurul ce pare a fi realizat, pe deasupra unor trupuri care rămîn de lemn, chipuri fine de ceară și îmbrăcăminte pompos împodobită cu bijuterii; un exemplu se vede în portretul *Elisabetei*, la Woburn. Daniel Mytens (1590—1642), olandez de origine, pictor al lui Iacob I, apoi al lui Carol I, pare mai interesant și mai complex. Venind în Anglia către anul 1615, îl vedem apoi revenind la Țările de Jos. El este în primul rînd un olandez realist, se ocupă îndeaproape de detaliile omului, de costum, de obiecte, urmărind să le redea cît mai minuțios și mai precis. El ajunge pînă la punctul de a descoperi suplețea, mișcarea, grația, într-un cuvînt, viața. Cultivă în același timp simbolismul cadrului; draperii, coloane etc. Mytens posedă sensul organizării formale și este un colorist sensibil ale cărui tonuri de gri și albastru-argintiu sînt adesea elogiate; dar utilizarea unui roșu aprins contrastează cu farmecul ansamblului. În sinceritatea sa Mytens nu știe să-și flateze regalele modele. Astfel, în 1634 pleacă din nou la Amsterdam, lăsînd locul lui Van Dyck (1599—1641)[1]. Puține sînt istoriile picturii engleze care să nu-l anexeze pe acesta din urmă, însă la un mod destul de puțin convingător. Dacă noi îl putem trata pe Van Gogh ca pictor francez, este pentru că el însuși se înserează într-o mișcare, aceea a picturii franceze din vremea lui, pe care însă el personal nu o ghidează de nici o manieră, cu toată originalitatea sa. Lucrurile stau exact invers în ceea ce-l privește pe Van Dyck: pentru că pictura engleză era aproape inexistentă, peisajul său este atît de remarcabil, de decisiv, iar influența sa atît de durabilă. El este — dacă înțelegem cîtă greutate au valorile materiale în Anglia — pictorul cel mai cotat și cel mai bogat. Ca atare, el este fără îndoială respectat: este artistul pentru care însuși regele binevoiește să se deranjeze. Fondează primul club al artiștilor. În 1641, anul

[1] La Tate Gallery se află, *James, marchiz de Hamilton*, un portret reușit, sincer și expresiv, care îi aparține.

morții sale, devine Sir Anthony. Inventează tipul personajului important — nici nu pictează alte soiuri de personaje — căruia îi conferă un „nu știu ce", cum se zice, o finețe a trăsăturilor, o distincție puțin teatrală a costumului, și de la care vom mai resimți un vag și ultim ecou un secol și jumătate mai tîrziu, în arta lui Lawrence. Este latura mondenă a operei acestui pictor, după cum mărturisește Sofia de Bavaria: „Minunatele portrete ale lui Van Dyck mi-au dat o noțiune atît de înaltă despre frumusețea tuturor doamnelor engleze încît am fost surprinsă văzînd că regina, care avea un chip atît de frumos în pictură, era o femeie mică, cocoțată pe scaunul ei înalt, cu brațele lungi uscate și dinți ca niște cîrlige care-i ieșeau din gură". Recurge la cel mai aparent simbolism pentru a-și dezvălui valorile mergînd pînă acolo încît prezintă eroi de legendă ca Renaud și Armida ca pe niște fericiți muritori. Rămîn însă realele calități ale pictorului, delicatele variațiuni de tușă, efectele care valorifică acel colorit liric, atît de ușor, griurile și albastrurile catifelate ca în *George* și *Francis Villiers* sau *Copiii Balbi*, care ne conduc direct către *Blue Boy* a lui Gainsborough, categoric cea mai frumoasă pictură inspirată din Van Dyck. Puternica influență a lui Van Dyck asupra picturii portretistice engleze ne obligă să vorbim de el în pragul acestei școli despre care un reprezentant de la începutul secolului următor, Jonathan Richardson, va spune: „Un portret bun ne face să avem o opinie bună despre frumusețe, despre bunul simț, despre educația și alte calități pozitive ale unui personaj pe care nu-l vom putea vedea fără a putea spune de fapt la ce punct încetează asemănarea".

Iată totuși un pictor englez, William Dobson (1610—1646), despre care memorialistul John Aubrey a spus că este „cel mai bun pictor pe care l-a dat vreodată Anglia". O legendă spune cum că ar fi fost descoperit de Van Dyck, care l-ar fi prezentat regelui, iar acesta îl protejează, de unde o scurtă izbucnire de reușită și de exuberanță. Oricum, el rămîne fidel cauzei regale în declinul

ei: a fost pictorul zilelor grele și ale luptelor, cunoaște sărăcia și închisoarea datornicilor și moare în plină tinerețe. Vigoarea, virilitatea, distincția și fermitatea spiritului, care se observă în înțelegerea subiectului, pictura în tușeuri vii, ni-l impun de la prima privire. Coloritul în general discret, cu armonii în gri și ivoriu, găsește uneori o notă mai intensă ca de pildă în portretul lui *Sir Richard Fanschawe*, în care dominanta negru și alb a omului cu cîinele pune în valoare un albastru superb. Portretul său cel mai cunoscut este fără îndoială cel al lui *Endymion Porter* de la Tate Gallery, înconjurînd personalitatea pictată după tradiția italiană cu simbolismul potrivit exprimării demnității. E vorba aici de un om de acțiune — mai precis de un vînător — de unde această fizionomie viguroasă, în maniera lui Frans Hals, cu toate atributele vînătorului: pușcași, ogarul adulmecînd iepurele mort, pe care îl ține pajul. În același timp el este un om cult care se sprijină cu brațul pe un basorelief, antic după aparență, dominat de un bust încununat cu lauri, totul semnificînd o mare dragoste pentru arte.[1]

La National Gallery din Edinburg portretul *Prințului Carol*, adolescent sub arme, nu este decît motivul central al unei duble evocări a războiului: acesta fumegă și frămîntă în vîrtejuri ultimul plan și invadează primul plan prin trofeele îngrămădite în stînga din care apare o mască ce se strîmbă, poate cea a războiului civil. Un alt tablou, în care simbolismul — lucru destul de rar — joacă un rol dramatic, ni-l reprezintă pe prințul Rupert și pe colonelul Murray împreună cu colonelul Russell, pe care vin să-l convingă să nu abandoneze cauza regalistă. Acesta, în timp ce ceilalți doi beau pentru alianță, înmoaie cocarda regală în propriul pahar. Poate niciodată pictura engleză n-a avut o viziune a istoriei atît de apropiată și de exaltantă.

---

[1] Acest portret va fi comparat cu acela al *Contelui de Denbigh* de Van Dyck, care se prea poate să-l fi inspirat.

Cine n-a văzut vreo frumoasă ducesă decoltată de Peter Lely? În amintirea publică el este pictorul grațiilor. Totuși, e o personalitate mai complexă. Sosind, în 1642 în Anglia din Haga unde s-ar putea să se fi născut în Casa Crinului (de unde numele Lely?), Pieter Van der Faes (1618—1680)se înserează în golul lăsat prin moartea lui Van Dyck, a cărui manieră o continuă vulgarizînd-o și adăugîndu-i în același timp farmecul evident al culorilor împrumutate la Veneția. Se distinge în cariera-i engleză o primă perioadă, în care portretele urmează după cîteva tablouri istorice și care portrete vădesc destulă sinceritate și forță de pătrundere a caracterului pentru ca Lovelace să poată spune: „Nimeni altul în afară de Lely n-a pictat vreodată un suflet". Pictează pe Carol I împreună cu copiii lui, dar îl vom regăsi în curînd alături de Cromwell care-i dă instrucțiuni savuroase în privința portretului său: „Doresc să uzați de toată abilitatea domniei voastre pentru a-mi picta portretul așa cum sînt cu adevărat, fără a mă flata cîtuși de puțin; observați toate asperitățile, toate coșurile, toți negii, tot ce vedeți la mine; altfel nu vă plătesc nici un gologan".

În 1656, poposește în Olanda și descoperă, după exemplul lui Hals, creșterea bunăstării și nivelului de viață. Odată cu reîntoarcerea în Anglia,

atinge cea mai solidă treaptă a măiestriei sale. Posedă simțul, superficial dar fără îndoială pe cît de infinit pe atît de delicat, al țesăturilor, mătăsurilor, satinului, catifelei, a supleței pe care trebuie s-o redea, a reflexelor pe care trebuie să le realizeze. Coloritul lui Lely, albastru, cafeniu și roșu, tonuri arămii și unde argintii primite de la Van Dyck, împreună cu lirismul și delicatețea sa, vor constitui moștenirea ce-i va rămîne lui Gainsborough. Lely are gustul mișcării vii, al gestului în curs de desfășurare. Încă din 1654 el dă odată cu *Lecția de muzică* un tablou de gen de un farmec căruia nu-i lipsește decît faptul că este mai puțin convențional, mai puțin obișnuit decît Terborch din școala olandeză. În curînd și treptat, gesturile mîinilor vor fi catalogate, totul va deveni stereotip, un simplu nimic mecanic. Este efectul Restaurației asupra lui Lely. În aparență ea favorizează artele mai mult decît Commonwealth-ul; în realitate încurajează negoțul și Lely devine un negustor. Gustul pe care-l avea pentru un realism serios îi va rămîne acolo unde clientul nu va fi împotrivă. Se află în palatul de la Greenwich o serie de portrete de amirali puternici și de factură solidă. Reynolds poseda cîteva dintre ele, din care s-a putut inspira în parte. Dar în 1661 Lely devenise pictorul curții, vînzîndu-și atît de bine tablourile încît va ajunge în curînd să poată credita tezaurul public. Pictorul puritanilor primește vizita lui Carol al II-lea, cînd o pictează pe Nell Gwynn, goală, împreună cu bastardul regal. Schimbînd sursa de inspirație, o pictează pe Barbara Villiers cu un alt bastard, în *Fecioara cu copilul.*

După portretele regale sau similare, trebuie să lucreze el însuși, ori asistenții și elevii săi, replici destinate diverselor cadouri. Pentru clientul mediu, așa cum aflăm din gazetele timpului, ajunge la o formulă vecină cu portretul la minut. Devine mai ales pictorul femeilor, „un lot de tinere creaturi extrem de proaste și insipide", cum spune un contemporan. Sînt așa-numitele Windsor Beauties, toate fetele de măritat ale

aristocrației. Un chip total inexpresiv devine partea cea mai inertă a tabloului, marcată prin unele manierisme, un fel de machiaj al pleoapelor menit a face să iasă în evidență conturul ochilor. Stofele par vii, iar deasupra lor, mai mult decît deasupra corpului, se înalță gîturile și fețele... Bunul, aproape marele pictor se revelează totuși adesea în continuare și farmecul lui continuă să amuze. Cele *Două doamne din familia Lake*, una în bleu, ținînd o lăută, cealaltă în castaniu-auriu (Tate Gallery), alcătuiesc un minunat acord. *Ducesa de Cleveland* va apare cu multă grație, visătoare iar *Regina Maria d'Este* cu toată delicata ei noblețe. Cînd, în 1658, pictează *Artistul și familia sa*, nemailucrînd la comandă, dezvăluie tot ce știe și tot ceea ce poate. Marele tablou grupează cu ușurință șapte persoane într-o compoziție barocă în dublu triunghi, foarte echilibrată în jurul masivității unui enorm contrabas. Prezintă în toată grația ei femeia al cărui spate gol apare sidefiu din faldurile unei draperii de un albastru încîntător și fetele cu rochii ușoare, vaporoase, argintii. Totul este de un farmec subtil, muzical. Pe lîngă toate acestea trebuie consemnată irealitatea cadrului, fondul atelierului care se deschide către o natură foarte vagă, în brun-roșiatic, desfășurată la dreapta, cu un colț de cer la stînga, cu un frunziș neutru între ele. Cu atributele sale contestabile, acest artist este încă un superb artizan care își prepară cu știință culorile și știe să se folosească de ele. Ele sînt nealterate și aderența lor la pînză nu prezintă nici umflături, nici cracheluri.

Trebuie oare să eliminăm sau nu, dintr-o istorie care se vrea strict legată de o cultură, artiști interesanți dar străini ca Iacob Huysmans (născut în 1633)[1]? Dacă lăsăm la o parte orice vi-

[1] Să-i acordăm cîteva cuvinte: format la Anvers, el este adus de Carol al II-lea odată cu Restaurația și pictează familia regală, pe ducele de Monmouth, Isaac Walton. Este un manierist și un manierat în același timp. Conferă femeilor talie de viespe și degete lungi și subțiri, deghizează fetițele în Minerve sau în păstorițe cu toiege. Are un colorit pitoresc.

goare imaginativă sau strălucire care îi caracterizează, orice îndrăzneală în prezentarea realului care lipsește adesea artiștilor englezi, dacă trecem cu vederea „munca“ lor în Anglia, cu condiția ca ea să nu reprezinte o adevărată carieră, ca în cazul lui Lely, ne rămîne să-l așezăm totuși printre contemporani pe Michael Wright. Născut, pare-se, în 1617, îl găsim în Italia treizeci de ani mai tîrziu ca membru al Academiei Sf. Luca, cu Poussin și Velázquez. Este un om cultivat, pasionat pentru antichități, colecționar, care revine în Anglia în 1656. Este foarte influențat de barocul italian dar și de exemplul lui Dobson de la care preia cerurile furtunoase și simbolismul emblematic al figurii. Ca și Dobson și Lely, se pricepe să-i confere un aer dramatic. Un exemplu e șeful iacobiților irlandezi *Sir Neil O'Neil*, sălbatic și împopoțonat, cu piciorul înfipt mîndru între scut și cuirasă. Acesta este seniorul din Highlands, viguros cadențat în costumul și echipamentul său.

Este important să consemnăm nu numai apariția din cînd în cînd a cîte unui pictor cu adevărat englez, dar de asemenea și mai mult încă, apariția unei autentice picturi engleze. Există ceva mai realist dar și în chip singular imaginativ în pictura lui Francis Barlow, a cărui dată de naștere e necunoscută dar care a murit bătrîn în 1704. John Evelyn îl califica drept „faimos pictor de păsări și animale“. Cel mai celebru și mai fascinant fără îndoială este tabloul care reprezintă *O bufniță înfruntată de păsărele*, care au o perfecțiune minuțioasă, de naturalist, în reprezentarea fiecărei specii, în îngrămădirea lor bizar amenințătoare din jurul păsării de noapte greoaie și somnolentă ; el realizează ceva ce alături de ruinele sumbre care închid peisajul, dau efectul unui vis.

Dar mai ales după acest excentric interesant, vom regăsi în curentul central un alt pictor englez important: John Riley (1646—1691), un realist burghez tipic englez, „unul dintre cei mai

buni pictori indigeni care s-a dezvoltat în Anglia" spune cunoscătorul Horace Walpole. La National Gallery se află un portret al său care o reprezintă pe *Martha Sowerby* și în care frumusețea adevărului capătă un sens deplin, cu o extremă grijă, împlinită în chip fericit, pentru găsirea și redarea expresiei. Toate acestea nu sînt pe gustul lui Carol al II-lea care ar fi spus în timp ce privea portretul pe care i-l făcuse Riley: „Dacă e asemănător, atunci sînt tare urît". Fără îndoială că nu astfel trebuiesc prezentate portretele regale. Una dintre cele mai bune opere și de altfel una dintre cele mai cunoscute ale lui Riley este *Ajutorul de bucătar de la Christchurch*, aflată în biblioteca colegiului de la Oxford, personaj îndesat și viguros a cărui dublură este, la Windsor, portretul lui *Bridget Holmes*, bătrîna servitoare cu brațe energice, înarmată cu o mătură. Printre cele o sută de portrete din această perioadă, obositoare prin formalism, cele de mai sus surprind prin prezența lor vie, prin realitatea lor, care înseamnă altceva decît realism. Și mai mult, printr-o demnitate cu totul nouă, de-a dreptul excepțională conferită muncii celei mai umile și figurii muncitorului, fie că este vorba de gravitatea răbdătoare și blîndă a bărbatului, sau de masca austeră a cameristei nonagenare a lui Iacob al II-lea pe care o agasează — există aici un aer de comedie hogarthiană — un paj poznaș. Riley l-a avut ca elev pe Jonathan Richardson (1665—1745), autor al unei *Theory of Painting* și care îl instruiește pe Hudson, iar acesta îl inițiază pe Reynolds.

Cu toată comercialitatea și vulgaritatea frecventă a protagonistului ei, a existat o perioadă a lui Lely în pictura engleză. Va mai fi apoi în chip asemănător o perioadă a lui Kneller. Acesta venea de la Lübeck unde s-a născut în 1646. Trece prin Italia unde se află în 1672. În 1675 este la Londra unde îl putem urmări din 1683. Lely, ca și Van Dyck de altminteri, n-a fost făcut cavaler decît în anul morții sale. Kneller primește această

distincție în 1692. Este făcut baronet în 1715 și moare în 1723. În 1720 era destul de bogat ca să piardă douăzeci de mii de livre în crahul „mărilor Sudului". Reynolds, care constata fără îndoială ce-ar fi putut pierde el însuși, îl judecă sever, dar cam sumar: „în mîinile sale pictura a devenit un comerț". Voia să execute oricîte tablouri s-ar fi putut „în timpul cel mai scurt" și pentru a facilita acest proces, el îi instruiește pe fiecare dintre asistenții săi în cîte un domeniu special: perucă, draperie, dantelă, arhitectură, peisaj.

De atunci pictorul este numai pictor de chipuri. Walpole spunea pe de o parte: „Pentru un tablou sortit renumelui, sacrifica douăzeci cîștigului".

Așa este. Are și el mondenele lui frumoase, de la Hampton Court, ca *Louise de Kerouailles*, ducesă de Portsmouth (1684). Dorește și el ca pictura să-i fie seducătoare și uzează în acest scop de reflexele argintii pe care și Lely le moștenise de la Van Dyck. Dar coloritul său e mai sonor decît al lui Lely. Temperamentul lui robust comportă însă un viguros simț al realității umane, care se manifestă atunci cînd nu-l plictisește clientul (cum se întîmplă adesea) sau cînd nu-l zorește graba comercială. Femeile pictate de el sînt țepene și fade, e drept — chiar ducesa de Marlborough și Lady Hardinge jucînd cărți par încremenite în poza lor pentru eternitate; sîntem departe de grațiile voluptoase ale lui Lely. Bărbații îl interesează însă, în special în oglindirea vieții dacă nu a caracterului lor. Are și el amiralii săi la Greenwich, ceva mai opaci poate decît ai lui Lely, dar foarte pregnanți. Kneller este în special omul Kit-cat-Clubului, acel club de whigs care se adunau la taverna lui Christofer Katt, de unde și numele ce-l poartă. În 1702, editorul Iacob Tonson are ideea să-i comande lui Kneller o serie de patruzeci și patru de portrete ale membrilor. E un prețios document asupra aristocrației active și a inteligenței creatoare a timpului, gînditori,

artiști, scriitori, oameni politici. Însuși Tonson, unul din cei mai plini de viață, este pictat într-o inspirație care-l prefigurează pe Hogarth. Formatul asupra căruia se oprește, 90 × 70, s-a identificat cu însuși succesul acestei serii ce a fost pentru totdeauna botezată Kitcat; corespunde bustului. Între acești kitcat și restul producției sale, Kneller ne-a mai lăsat o inegală serie de documente grafice asupra vieții intelectuale din epoca lui. Wren arhitectul, Dryden, Wycherley, Vanbrugh, Congreve, Gay, Prior, Addison, Steele, Pope, Swift, Marlborough, sînt surprinși cu toții, bine văzuți și onest redați. Dacă s-ar fi așezat în fața subiectului consacrîndu-și timpul unei meditații serioase, Kneller ar fi realizat mai mult. Martor e portretul lui Michael Alphonsus Shen Fu-tsung, neofitul chinez despre care el însuși ar fi mărturisit că este capodopera sa, ceea ce demonstrează că știa foarte bine ce face și ce nu e în stare să facă. Nu se vede aici nici o tresărire, nici o clipire din ochi, nici o urmă de facilitate. Instalarea personajului plin de gravitate într-un spațiu sumbru, din care iese la iveală și pare că vine înaintea noastră, are accidental ceva rembrandtesc.

Două generații după Restaurația din 1660, fără a se observa vreo diferență prin revoluția dinastică din 1688, nu fac decît să demonstreze, poate în urma contactelor cu barocul continental, puternica contagiune a unei viziuni fondată pe aparențe, pe prestigiul vizibil și tangibil al clasei dominante. Monarhia, chiar înainte de 1688, nu este aici ceea ce este în alte părți, iar elegantul palat proiectat pentru ea la Greenwich va deveni un dom al invalizilor pentru marina engleză. Dar neîntrecuta oligarhie care deține încă puterea și bogăția și care reflectă mult mai mult decît însuși regele imaginea Angliei, construiește, reconstruiește și renovează adevărate palate în care vor fi adăpostite cele mai bogate colecții particulare din lume. Aceasta însă nu e totul. Dacă fiecare în parte este mai mult sau
 mai puțin obsedat de noua glorie a arhitecturii,

conștiința începe să descopere și posibilitățile pe care ea le oferă decorației. Prin opoziție cu pictura de șevalet, cu plicticoasele șiruri de portrete ale strămoșilor care împodobesc lungi galerii (ca aceea a familiei Surface din *Școala calomniei*), se elaborează concepția de tip italian a ideii unui ansamblu organic în care pictura pereților și a plafoanelor este cu totul necesară. Nu mai rămîne decît să vină artiștii, care oricum nu puteau fi găsiți în Anglia. Așa este Antonio Verrio născut la Lecce în 1639 și mort la Hampton Court în 1707. El pictează plafoanele de la Windsor pentru Carol al II-lea iar la Hampton Court decorează scara cea mare, cu zei și zeițe din Olimp. Efectul e destul de vulgar dar Verrio a rămas unul dintre pictorii cei mai bine plătiți ai timpului.

Louis Laguerre s-a născut la Paris în 1663, suferă influența lui Lebrun și trece în Anglia în 1683. Va muri în 1721. Munca lui se distribuie larg la Chatsworth, la Burghley, la Marlborough House, unde pictează bătăliile lui Marlborough și la castelul de la Blenheim. Acesta e un bun pictor, riguros și plin de inventivitate. Printre alți artiști, esențialmente decoratori care au mai lucrat în Anglia în această perioadă, trebuie cel puțin să-l numim pe Gianbruno Pellegrini (1675—1741) care a venit în 1708 împreună cu ducele de Manchester al cărui castel (Kimbolton) și mai ales scara, îl decorează cu o fantezie pre-tiepolescă. Un joc vesel de figuri foarte vii — un maur plin de pene care suflă din trompetă — cu reliefări ascuțite și amuzante efecte iluzorii. Pellegrini părăsește Anglia în 1713; Marco și Sebastiano Ricci se află aici între 1709 și 1716. Lucrează la Chelsea Hospital și la Burlington House. Ușurința extremă și grația figurilor, înlănțuirea lor într-un spațiu echilibrat și modulat ca versul sau muzica, într-o compoziție barocă, toate vădesc un caracter foarte străin în Anglia, anume siguranța unei lungi tradiții.

Dar iată că se manifestă și un englez, Sir James Thornhill, născut lîngă Weymouth în 1676 și mort în 1734, care profitînd se pare de lecțiile lui Laguerre utilizează racursiul. E un om de mare talent, ambițios pe ambele planuri: și al artei și al vieții, primul între atîția decoratori străini care face să vibreze coarda patriotică. Devine un om important și fără voia lui socrul unui artist mult mai important, William Hogarth. Se reține dintre operele lui, la catedrala Sf. Paul, opt scene ale vieții sfîntului Paul, pictate în gri și mai ales plafonul marii galerii de la Greenwich. E cu siguranță în această privință opera cea mai monumentală din țară. Debarcarea lui William al III-lea și a lui George I, teme depărtate de viața cotidiană, sînt pretexte ale unor desfășurări mitologice mai puțin ordonate, care nu se văd la Mantua sau la Luxemburg, dar vii, dense și pentru a spune totul, așa cum se cere în Anglia, energice și foarte expresive. Această apropiere de baroc este ca o victorie asupra inamicului pe care Hogarth va căuta s-o egaleze pe parcursul întregii sale vieți. Vom vedea în ce măsură o va fi făcut-o cu succes.

Să ne oprim în pragul secolului al XVIII-lea. Cu toate cele trei zguduiri suferite, Anglia e bogată, plină de curiozitate; vădește gust pentru tot ce e lux, iar bogățiile artistice erau pe atunci la mare preț: se continuă tradiția stabilită de Carol I. Ca și odinioară contele Arundel, Charles Talbot duce de Shrewsbury petrece mulți ani în Italia în căutare de tablouri și statui pe care le expediază în Anglia. Toate acestea fac parte din caracteristicile noțiunii pe care am numi-o azi *status symbol*. Acest status symbol al celor mari de atunci vădea foarte multă exigență.

IV. EPOCA LUI HOGARTH

Cine ar fi putut prezice, în jurul anului 1715, care va fi viitorul apropiat al picturii engleze și ce ar fi putut oare spune bazîndu-se pe dubla aparență a puterii și a talentului? Ar fi trebuit să-i fie prezent în minte fenomenul complex pe care tocmai l-am descris și să gîndească asupra faptului că grație lui Sir James, Anglia va pătrunde în domeniul epicului. Clasificarea genurilor era, în sfîrșit, completată, ierarhia ei în sfîrșit realizată. Sus, pictura eroică; mai jos portretul; și mai jos, pentru a-l distra pe burghez, „cetățeanul", vulgaritățile picturii de gen și micile scene de familie de tip flamand; peisajul era ceva mai sus, dar nu mult prea sus, iar natura moartă jos de tot și abia mărturisită. Cam în această ordine ar fi putut cineva să prevadă continuarea și desfășurarea acestei arte. Și totul numai cu condiția ca vreo știință premarxistă să nu-i permită a observa că clasa în ascensiune, dacă nu chiar conducătoare, era o burghezie foarte încrezătoare în ea însăși și în valorile ei. Ea îl saluta deja pe Addison iar de aici înainte romancierii vor scrie anume pentru ea, iar pictorii ei nu vor mai fi nici un Laguerre, nici un Verrio, nici un Thornhill, ci William Hogarth.

S-a născut la Londra în 10 noiembrie 1697. Era fiul unui biet învățător venit din Westmoreland

să-şi caute un noroc pe care nu l-a găsit niciodată. Combativitatea agresivă pe care avea s-o arate fiul nu era lipsită de un solid fundament plin de amintiri amare.

A fost primit de mic copil la un pictor din vecinătate, care descoperea în el gustul pentru pictură. Privind spectacolul vieţii populare din jur, resimţea o adevărată contagiune, care îi cuprindea tot corpul, pînă la limita muşchilor. Cum singur observă, instinctul de imitaţie propriu copilăriei căpăta la el o asemenea forţă încît devenea eboşa unei mimici pentru tot ceea ce vedea. Şi alţi artişti ca Gainsborough, ori scriitori ca Balzac sau Flaubert, şi-au descoperit trăsături asemănătoare.

La cincisprezece ani e ucenicul unui argintar. Gravarea figurilor groteşti, a arabescurilor şi monştrilor heraldici pe vasele plate îl învaţă nu numai tăierea metalului ci şi disciplina mîinii şi supleţea care îi vor permite mai tîrziu să se desfăşoare după plac şi să redea mişcările vieţii din memorie, aşa cum le reţinuse cu toată fiinţa. La douăzeci şi trei de ani e gravor calificat şi execută ilustraţii pentru librari. El îşi va descrie peste timp — şi e limpede că nici unul din noi nu îşi va înfăţişa niciodată trecutul fără a-l inventa puţin — particularităţile propriei formaţii. Leneş, spune el, şi totuşi grijuliu să cîştige timpul pe care îl pierduse la argintar, făcînd schiţe şi racursiuri, neavînd încă la dispoziţie mijloacele financiare pentru a urma studii regulate cu un maestru, dacă ar fi să-l credem, Hogarth şi-ar fi inventat o metodă. Că această metodă era în fapt mai mult empirică şi graduală decît sistematică, nu are în fond nici o importanţă. Oricum, ea corespunde admirabil geniului său, pe care-l cunoaştem. Principiul ei este ignorarea artei gata făcute, deci deja moarte şi în consecinţă ignorarea studiului şi în special a copierii maeştrilor. Trebuie observată viaţa, trebuie observată esenţa ei perceptibilă, care e mişcarea. Cum să se descurce? Practicînd pur şi simplu
37 această observare pasionată a realului, care îi va

permite apoi să descopere o serie de înlănțuiri în memorie și să le reconstituie după plac într-o varietate infinită. „Fixarea formelor și a caracterelor în memorie... Am încercat să mă obișnuiesc cu exercitarea unui soi de memorie tehnică și aceasta punînd într-o axiomă menită să dobîndească și să păstreze în minte printr-un mijloc oarecare idei precise despre subiectele propuse a fi desenate și posedînd o cunoaștere tot atît de clară a figurii, întocmai ca un om care scrie curent cu toate cele douăzeci și patru de litere ale alfabetului și în infinitele lor combinații..."
Într-adevăr viața este o totalitate expresivă. Orice copie făcută pe viu e succesivă și parțială: „Cum ochiul părăsește originalul pentru a-l diseca porțiune cu porțiune, e posibil ca după ce va isprăvi să nu cunoască din ceea ce a copiat mai mult decît a cunoscut înainte de a începe." Propunîndu-și să nu rămînă un simplu gravor sau ilustrator, el uită totuși de aceste principii și începînd din 1725 se inițiază în pictura în ulei la pictorul cel mai viguros al timpului, acel Sir James Thornhill a cărui grandioasă manieră părea să-i convină atît de puțin. Hogarth, întocmai ca unul dintre propriile lui personaje, o va răpi pe fiica patronului. Reușita îl va reconcilia însă cu socrul său.
În 1726 nu este însă decît ilustratorul acelei epopei satirice și burlești a lui Butler, numită *Hudibras*. Geniul său se acomodează în chip natural cu personajele grotești și bizare ale lui Butler și verva lui se hrănește din ele. Produce caricaturi care, în exagerarea lor enormă, rămîn vii. *Hudibras*-ul său este o sinistră paiață nemaipomenit de obeză, care-și sprijină direct pe pîntecele enorm o figură vicleană și bărboasă. Dușmanul acestuia, Sidrophel, o scufie de blană pe un craniu de pasăre, își arată chipul răvășit de sub crocodilul agățat de plafonul unei camere de vrăjitor, în care un schelet cade dintr-un dulap întredeschis. Prin aceste douăsprezece tablouri și douăsprezece gravuri din Hudibras, Hogarth învață poate să spună o poveste în limbaj grafic.

Totuși continuă să-și caute calea. Genul care se plătește — și de trăit trebuie să trăiască — și care pe deasupra mai aduce și gloria, este portretul; dar un artist tînăr și necunoscut nu are nici o șansă iar pe lîngă aceasta e vorba de un pictor care în măsura în care va voi să rămînă liber va avea de suferit totdeauna servituțile pe care i le impune clientul. Gustul pentru elementul viu și pentru realitatea lui expresivă și poate chiar supraexpresivă îl face să aibă vii afinități, vom vedea în ce măsură fondate, cu realismul teatral și modul specific de interpretare a elementului viu care îl constituie. Primul său tablou celebru este astfel acela care se inspiră, în 1729, din *Beggar's Opera* (Tate Gallery). El reprezintă poate momentul cel mai dramatic al piesei și în același timp cel mai comic, momentul cînteculuí „cînd eroul meu apare la tribunal". Cele două femei pe care le-a sedus pledează împreună pentru viața lui Macbeth, banditul în lanțuri și sortit la spînzurătoare, dar înfipt neclintit și dezinvolt, cu jacheta lui roșie, în mijlocul scenei. Polly, fiica agentului, îmbrăcată în alb, îngenunchează în fața judecătorului; Lucy, așezată simetric, îl imploră pe tatăl ei, temnicerul. Cele două bănci ocupate de public sînt drapate în aceeași nuanță de roșu. Iluminarea acestui loc piranezian este scenică, teatrală, nu aparține realității.

Hogarth e un burghez. Aceasta nu-l împiedică bineînțeles să fie în același timp și un boem capabil să facă totul pentru a observa cît mai îndeaproape moravurile urîte pe care își propune să le înfățișeze. E un burghez într-o țară aflată în prodigioasă expansiune și în care, în timp ce puterea este încă deținută de o oligarhie, burghezia se află în ascensiune rapidă și începe să-și exprime pe față concepțiile despre viață și despre lume. După arta elegantă a lui Van Dyck, după acei Lely sau Kneller, vom întîlni ceva cu totul diferit. Există în Europa de după Renaștere, dar avînd antecedente pînă în evul mediu, o mare civilizație burgheză: aceea a Țărilor de

Jos. Afinitățile lui **Hogarth** sînt cu totul de partea ei și cu totul de partea acelei arte care la Ostade, Jan Steen, Teniers, Bruegel, Terborch și mulți alții este atît de bogată în scene de gen care unesc pitorescul cu cotidianul. Scena de gen, la *conversation-piece*, va invada Anglia. Hogarth realizează o versiune comică și satirică, a ei și în același timp, începînd din 1722, va celebra actualitatea colectivă — „Loteria", apoi crah-urile „mărilor Sudului" — moda și entuziasmul de moment — noua arhitectură palatină reprezentată prin William Kent și asociată lui Pope, pe care o combate pentru rațiuni în egală măsură etice și estetice, fiind prea somptuoasă și absurdă; dar amestecă în toate o doză de animozitate și ranchiună personală *(Burlington Gate)*.

Este un romancier realist care utilizează un limbaj grafic miraculos de abil, reușind să mențină lizibilă și clară chiar o animație tumultoasă împînzită cu multiple incidente în *Bîlciul de la South-warke* (1733). Ajuns la deplinătatea măiestriei talentului său și mai ales la un echilibru foarte delicat între exagerarea caricaturilor, justețe și adevăr al trăsăturii expresive, ne va da în 1736 *Cele patru ore ale zilei*. Despre persoana acră, slabă și țeapănă care merge la slujba de la biserica din Covent Garden într-o dimineață cu zăpadă, escortată de un valet înghețat de frig, Fielding va spune că nu ne rămîne decît s-o privim pentru a avea portretul eroinei sale Miss Bridget din *Tom Jones*. E un omagiu semnificativ. Dar scena, care menajează cu generozitate spațiul scăldat în lumina palidă, e multiplă. Chefliii care ies din cabaret și între care izbucnește o încăierare, oameni din hală care se încălzesc, se strîng sau se ghemuiesc în jurul unui foc în aer liber. *Amiaza* nu se petrece în același timp: e plăcut lîngă templul din Soho, de unde ies, unul mai ridicol decît celălalt, și în special copiii — adevărate maimuțe care poartă haine — hughenoții francezi refugiați. *Amiaza* e ora dejunului și, ca și în *Ulisse* de Joyce, limbajul acelei ore a zilei e gastric. În fața biseri-

cii e un birt a cărui firmă („La bucătăria aleasă") înfățișează pe o tavă (glumă caracteristică!) capul lui Ioan Botezătorul. O ceartă conjugală se sfîrșește cu aruncarea fripturii pe fereastră. Un comisionar sparge o farfurie pe care tocmai o livrează și o fetiță se linge pe buze la vederea conținutului răspîndit.

Urmează stampe cu aspect viu și puternic, adăugînd pe lîngă multiplicitatea episoadelor, picturile. Chiar sub această formă, ele știu să conserve o claritate a compoziției și ordinei pe care o datorează disciplinei pictorului.

Un număr oarecare de tablouri a pierit în foc. Nici una dintre aceste pierderi nu mi se pare atît de regretabilă ca aceea a tabloului din 1738, *Actrițe ambulante îmbrăcîndu-se într-un hambar*. De fapt se îmbracă foarte puțin și par mai curînd, în îmbrăcămintea lor simplă, că repetă o fantezie mitologică și burlescă. Sînt frumoase și de o netăgăduită seducție senzuală — care a fost negată adesea lui Hogarth, prin opoziție cu Rowlandson. Aici nu mai intervine moralismul lui Hogarth. *Bîlciul de la Southwark*, cu forfota lui de oameni, situată la distanță, în planul al doilea, în stilul lui Callot, pare foarte ritmat și apropiat de spectator prin frumoasa fată care bate toba și asupra căreia lumina cade mai intens. Aici, divinitățile pitorești ordonă o compoziție barocă în triunghiuri în parte suprapuse dintre care unul median are în centru o minunată Diană în cămașe: e Diana, în virtutea semilunei pe care o poartă în păr, dacă nu prin poza ei voluptoasă, molatecă, și a cămășii desfăcută cu generozitate. Ea declamă în vreme ce Junona își învață rolul. Ansamblul scenei pare un fel de capriciu despre care Horace Walpole a putut spune că prin spiritul și imaginația ei ar fi cea mai bună lucrare a lui Hogarth. Rămîne clar și chiar ciudat de armonios, cu toată forfoteala personajelor și accesoriilor, cu toată varietatea gesturilor, a atitudinilor și a ocupațiilor, conjunctura absurdă a rolurilor și a reali-

tăţii cotidiene, mai mult decît modestă, a actorilor[1]. E un întreg capitol din romanul lor comic şi poate ultimul, adunat în acelaşi moment în acest hambar. Un capitol, într-adevăr, din povestea atît de des plină de adversitate a teatrului. Căci descifrăm pe un afiş pe care comedianţii l-au pregătit pentru a anunţa spectacolul lor, această melancolică informaţie: „Ultima reprezentaţie înainte de intrarea în vigoare a legii". Legea era *Licensing Act* din 1737, care pentru a pune capăt libertăţii excesive a teatrului, părea a pune capăt teatrului însuşi. Astfel Hogarth joacă un rol de gazetar în paralel cu vocaţia de artist şi scrie istoria timpului său şi a moravurilor, fundamentînd în acelaşi timp istoria picturii engleze. Tot ce poate fi mai puţin pitoresc pe lume ne este înfăţişat în felul acesta, strada sau interioarele, mansarda poetului cu sărăcia ei lucie, frenezia muzicianului înfuriat de zgomotele şi strigătele Londrei, a cărei întreagă şi infernală varietate şi-a dat întîlnire sub ferestrele sale, barbaria unei epoci foarte apropiate, în care capetele înnegrite ale rebelilor iacobiţi erau expuse la poarta *Barierei Temple*. Moda, în excesele ei cele mai burleşti, împodobeşte o cochetă cam trecută *(Taste in High Life)*. O epocă şi o societate care nu cunoaşte simţul măsurii se dezlănţuie în chefuri prodigioase *(A Midnight Modern Conversation)*. Viaţa individuală se răsfiră în viaţa colectivă. Astfel iese la iveală de pildă *Marşul spre Finchley* din 1745 (de la Foundling Hospital) care evocă adunarea gărzii înainte de campania din Scoţia dar prin-

[1] O persoană micuţă. aproape în întregime ascunsă de vulturul lui Jupiter pe care probabil trebuie să-l reprezinte îi dă unui copil să mănînce din castronaşul aşezat pe o coroană imperială; alt personaj, cu toate că are aripi, se foloseşte prozaic de o scară pentru a ajunge la ciorapii agăţaţi pe un dragon prins de sus, două matroane taie coada unui motan pentru a procura sînge de care au nevoie actorii.

tr-o scenă de cumplită dezordine care izbucnește în toate sensurile prin grupuri populare pline de vervă și clocotind de viață exuberantă, soldați care beau, cu chef, tachinînd fetele, nici unul foarte marțial, ba unii dintre ei cu totul deprimați. Hogarth, fără vreo intenție malițioasă, dedică opera sa lui George al III-lea a cărui indignare îl face pînă la urmă să-și schimbe părerea și s-o dedice unui german ceva mai spiritual și anume Frederic al Prusiei „protectorul artelor și științelor".

În 1655 Hogarth povestește în patru picturi istoria unor *Alegeri* (Soane's Museum). Se știe că în acea vreme sufragiul era foarte restrîns și corupția se desfășura după pofta inimii. Banchetul electoral, care-i reunește pe partizanii unuia dintre cei doi candidați, este primul subiect al pictorului. Ar fi nevoie de pagini întregi pentru a descrie incidentele și aluziile. O hîrtie căzută pe jos solicită „Cele unsprezece zile ale noastre!" Ca urmare a schimbării calendarului, 3 septembrie 1752 devenise 14 septembrie, de unde și această însolită revendicare. Sloganuri ca „Fără evrei!" sau „Afară cu evreii!" denotă un ton mai familiar. Voturile purtate pînă la ușă, scrutinul, cel ales dus în triumf dar gata să fie trîntit pe jos, susțin varietatea mișcării, succesivele elemente de informare, de farsă și satiră. Ne interesează aici mai direct îndeosebi al patrulea element, prin violența barocă a mișcărilor propagate în lanț de-a lungul tabloului. E o viziune breugheliană superb colorată...

În planșa a doua, în fața hanului „Stejarul regal" o figură sculptată, relicvă poate a vreunei corăbii, reprezintă un leu devorînd o floare de crin. Motivul antifrancez se bucură de preferința pictorului și constituie baza unuia dintre tablourile cele mai cunoscute, *Poarta de la Calais* (1748—1749) (Tate Gallery). Soldații înfometați, negri de cărbune, zdrențăroși, călugărul obez căruia un băiețandru costeliv îi transportă o halcă de vită, exilatul scoțian prăbușit în disperare,

oribile negustorese de pește cu pielea pergamentoasă (în Anglia vînzătoarele de pește sînt adevărate frumuseți, pline de farmec și prospețime) adunate ca niște vrăjitoare în jurul unui calcan monstruos; ușor de recunoscut e figura pictorului însuși schițînd poarta fortificată și pe umărul căruia apare o mînă bănuitoare: prin toate aceste elemente el ne conduce către sursa imediată a dușmăniei sale. Și într-adevăr Hogarth personifică glasul burgheziei care își identifică averea cu puterea, cu prestigiul și demnitatea însăși a statului englez. Împotriva acestui fapt, figura Franței și a francezilor nu poate apărea decît grotescă și odioasă.

*

Cititorul se miră cu siguranță de a nu-l fi întîlnit încă pe al său Hogarth, care a inventat ceea ce s-ar putea numi banda pictată, ulterior gravată. Dacă putem compara gravurile *Bucătăria slabă*, și *Bucătăria grasă* ale lui Bruegel cu dipticul *Beer Street-Gin Lane* al lui Hogarth, nici un pictor de gen flamand sau olandez, oricît de genial ar fi fost, n-a avut încă o asemenea ideie, care corespunde dimpotrivă cu țara în care romanul realist, dacă încă nu s-a născut, s-a constituit oricum cu mare forță. Să reluăm aici suita profesiunilor sale de credință și a formulelor pe care le acordă artei sale în această perspectivă. Își propune să încerce „un gen nou care încă n-a mai fost încercat în nici o țară și în nici o epocă: pictura și gravura subiectelor morale actuale..., această categorie intermediară de subiecte pe care am putea-o așeza între grotesc și sublim“, „Aceste subiecte concepute în același timp pentru a distra și cultiva spiritul, promit să fie de cea mai mare utilitate generală și deci trebuie așezate la rang de mare artă... Atît în pictură cît și în literatură comedia trebuie să ocupe primul loc“. Deci Hogarth nu se gîndește la roman (în schimb romanul se gîndește la el), ci la teatru. Vocea lui Molière se face auzită din nou, atestînd

încă o dată superioritatea artei sale și marea virtute a teatrului pentru corectarea moravurilor. Hogarth își propune să organizeze o adevărată punere în scenă: „Am voit să compun tablouri pe pînză asemănătoare cu reprezentațiile de pe scenă, sperînd de altminteri că vor fi apreciate după aceleași criterii. M-am străduit să tratez subiectele mele întocmai ca un autor dramatic: pictura este scena mea, iar personajele mele sînt actori; prin mijlocirea unor gesturi sau acțiuni, ei realizează o mută pantomimă". Nu este însă vorba numai de simpla animare a unei scene, de mișcarea urmărită pe plan imobil, pe care voiește s-o redea Hogarth: este o suită a mișcărilor unei acțiuni, o poveste pe care vrea să ne-o istorisească.

Totuși se pune din nou întrebarea: e oare un plan realizat prin operă sau o evoluție empirică pusă în teorie? Vertue, care constituie pentru noi o sursă prețioasă de cunoștințe despre contemporanii săi, artiștii secolului al XVIII-lea, ne spune că „a făcut un mic tablou cu o fată prostituată din Drury Lane, care se scoală către amiază pentru masa de prînz. Furoul neglijent al acestei tîrfe, figura-i drăgălașe și grația ei au plăcut multora. I s-a sugerat să mai picteze încă un tablou pentru a face pereche; inventivitatea lui fecundă îi furnizară însă o mulțime de alte idei, încît pictă șase subiecte diferite pe aceeași temă".

Cele șase tablouri din suita *The Harlot's Progress* (Povestea unei tîrfe) vîndute lui Beckford, primarul Londrei și distruse în incendiul de la Fonthill în 1755, datează din 1731, iar gravurile pe care le trage pentru a le vinde apoi cu o guinee seria întreagă, datează din 1733. Succesul lor a fost atît de mare încît s-au făcut după ele evantaie, apoi o pantomimă și o operetă, *Evreul păcălit*. Hogarth își fondează întreaga sa moralitate pe plăcerea indiscretă, desfășurată într-o comunitate altminteri încă restrînsă, anume plăcerea de a identifica elementele recognoscibile ale unui mediu familiar. Prostituata se numea Mary

sau Moll Hackabout[1]. Numai despre ea este vorba. O vedem totuși inocentă și fragedă coborînd din poștalionul de Yorkshire la stația Clopotul din Wood Street, luată imediat în primire de o codoașe notorie, maica Needham, în numele unui desfrînat sinistru amator de carne proaspătă, colonelul Charteris, pe care îl vedem așteptîndu-și prada în pragul ușii. Pare o comedie aristofanescă creată în așa fel de Hogarth încît fiecare incident, fiecare personaj, fiecare cadru se va integra perfect. Un principiu atît de indiscret realist implică și o tratare corespunzătoare: cu alte cuvinte, departe de a ne oferi o caricatură în stil italian, o deformare fantezistă și capricioasă a realului, Hogarth se angajează în a prezenta adevărul, deosebind arta sa de orice element burlesc, cu aceeași grijă cu care o face contemporanul său, romancierul Fielding. E cert că Hogarth posedă simțul grotescului, dar în aceeași măsură în care și viața însăși ni-l oferă, în chip mai abundent decît frumosul. Pe alocuri, ca și în teatru, ceea ce aplică pe fondul realității este îngroșarea expresivă a trăsăturilor și gesturilor. Ne este de ajuns să privim de aproape chipul vestejit al peținoarei ca să fim convinși de toată precizia și toată forța acestei arte: cuta buzelor, oribila expresie de cîntărire și evaluare din privirea ei, totul amestecat cu o profundă corupție, cu o aviditate distrugătoare, nesimțitoare și plină de cruzime.

Peripețiile bietei prostituate sînt distribuite în șase tablouri sau planșe. În cel de-al doilea, ea este bogat întreținută de un „evreu" pe care îl înșeală. Răstoarnă intenționat tava cu cestile de ceai pentru a distrage atenția și a-i permite amantului de suflet să fugă aproape despuiat. În al treilea tablou, declinul urmează îndeaproape degradării. A furat ceasul unui client și e gata să fie arestată în mansarda ei. În al patrulea se află la închisoare unde muncește la bătu-

[1] Cronica faptelor diverse (Grub Street Journal, 6 august 1730) semnala printre prostituatele prinse cu ocazia unei razii, pe Kate Hackabout.

tul cînepei sub amenințarea gardianului puchinos, alături cu alte femei de aceeași categorie, urîte și batjocoritoare. În al cincilea moare în timp ce îi sînt jefuite boarfele; în al șaselea, sărmanele ritualuri funebre se desfășoară într-o indiferență totală a asistenței iar indecența reîncepe în toată splendoarea. Pastorul așezat aproape de coșciug n-are vizibilă decît o mînă, aceea cu care apucă distrat paharul cu liqueur; cealaltă s-a pierdut sub fustele vecinei de alături.

Succesul însuși al povestirii *Prostituata* a stîrnit jaful și au început să se vîndă chiar sub nasul autorului, mai fructuos decît ar fi putut-o face el personal, gravuri contrafăcute după opera sa. Este prima ocazie pentru Hogarth de a-și dovedi combativitatea. La termenul campaniei pe care o inițiază atunci pentru apărarea drepturilor artistului, obține votarea legii asupra copyright-ului care ocrotește dreptul exclusiv al autorului la exploatare și profit de pe urma operei sale, vreme de paisprezece ani (25 iunie 1736).

Între timp Hogarth lucrase și terminase în 1735, cea de a doua serie de opt tablouri și opt gravuri, *The Rake's Progress* (Povestea unui desfrînat) ale cărei pînze le putem admira la Muzeul Soane. Te cuprinde adesea o adevărată jenă în fața moralei lui Hogarth. Este o morală a prudenței ca mijloc și a succesului ca scop, este morala clasei burgheze care se înalță tot mai sus. Acea jenă atinge culmea în fața primului rod al imaginației sale: o fată inocentă coruptă iremediabil — iremediabilul se impune riguros, morala nu iartă — și toate acestea încă înainte de a fi deschis măcar ochii asupra vieții. Originea ei umilă, lipsa vreunui cîștig sau a vreunor economii, își fac loc în sentimentul nostru. Desfrînatul e un fiu de burghez și în raportul lor cu elementul social, atît fiii cît și tații se află implicați împreună în cauză. Tatăl este un Harpagon de o zgîrcenie obsesivă care se revelează în ziua morții sale și se oglindește în toată complexitatea in-

 venției, care constituie primul tablou al cadrului

balzacian al vieții lui: aurul curgînd literalmente din pereți, coperta decupată a Bibliei pentru a-și face o talpă etc. În ceea ce-l privește pe fiu e de ajuns să-l apreciem după hainele sale elegante, fie ele chiar de doliu. Factura mediocră pe care un asemenea tată i-a putut-o transmite se observă chiar din prima acțiune de care este capabil: pentru puțin aur încearcă să se debaraseze de fata din popor pe care a sedus-o și a lăsat-o însărcinată în timpul studenției. Prin ea, ca și Dickens,care se străduia să imagineze tot felul de evrei cumsecade pentru a fi iertat Fagin, se pare că Hogarth caută să corecteze imaginea jalnică a Mary-ei Hackabout, căci ea va rămîne pînă la capăt de un devotament total față de cel care a trădat-o și a uitat-o.

Acest desfrînat e un prost care, în afară de această primă facilă victimă, n-a mai făcut alta. El începe ca un tînăr burghez gentilom cu o curte de paraziți și sfîrșește zvîrcolindu-se gol pe jos printre nebunii de la Bedlam, grădină zoologică umană unde vin să se amuze cucoanele.

Am putea gîndi că logica lui Hogarth este excesiv de necruțătoare și depășește ideia fundamentală. Interesul fabulației, utilitatea moralei burgheze o cer însă. Forța expresivă și dramatică a acestor tablouri rămîne admirabilă în special în ultimul pe care l-am semnalat, neuitata scenă a orgiei în care geniul baroc al lui Hogarth, triunghiul tentat de spirală, își dă frîu liber, la fel ca vivacitatea și puternicele contraste de tonuri și culori, sau caligrafia detaliilor, — corsetul aruncat pe jos al frumoasei stripteaseuse.[1] Și aici ca peste tot vom observa (de data aceasta în contextul fabulației și al moralei urmărite) senzualitatea, plasată chiar în centru, reprezen-

[1] Dacă am fi siguri că Hogarth ar fi putut sub o formă sau alta s-o cunoască, o scenă de bordel a lui Jan Steen (la Luvru) i-ar fi putut servi drept model pentru opera aceasta: un băiat prosternat cu capul pe genunchii unei fete, o alta trecîndu-i ceasul unei bătrîne din planul al 2-lea, muzicanți.

tată printr-o figură voluptoasă căreia Hogarth îi acordă toată atenția.
Timpul trece, artistul se maturizează și prinde mai mult curaj: după burghezia obscură, odată cu *Căsătoria la modă* din 1745, iată pe banca acuzării clasa care obține puterea reprezentată prin figura îndîrjită a Alderman-ului, cît și aristocrația vanitoasă în declin, în persoana unui conte arogant, plin de gută și datorii, care-și etalează generațiile de noblețe pînă și pe baston. Procesul le este intentat pentru indecență și nepăsarea criminală cu care fac comerț de carne umană. Alderman-ul cumpără un viconte pentru a-și înobila fiica, contele își vinde fiul pentru a-și plăti frumosul palat în stil medieval neterminat care se întrezărește pe fereastră. Toate amănuntele se leagă între ele în acest prim tablou, care s-ar putea numi prim capitol. Plictisit și narcisist, vicontele întoarce spatele logodnicei sale și se admiră în oglindă; logodnica se joacă distrată cu inelul pe care l-a vîrît în batistă, ascultînd pe tînărul notar care îi înșiră palavre în timp ce-și ascute pana. Ritmul nefiresc de viață, infidelitatea pe care bărbatul n-o acceptă cu reciprocitate, duelul în care piere, notarul executat, aceasta e suita și mișcarea celorlalte tragedii.[1]

[1] Trebuie să notăm în legătură cu toate aceste „serii" că Hogarth se luptă permanent pe mai multe fronturi și că o lectură rapidă a operei sale pe planul conținutului (impur dar inevitabil) va fi întotdeauna insuficientă. Deoarece el dorește să fie critic nu numai pe planul umanului și al eticii (o viață urîtă poartă vina socială a tuturor consecințelor ei: copila născută din cuplul dezbinat și curînd dispărut va fi, în chip simbolic, o infirmă), ci și pe planul gustului și al esteticii. În planșa a doua din suita *Prostituata* vedem că deși abia își începe cariera ca întreținută, posedă două tablouri mari pe pereți dintre care unul reprezintă o pictură religioasă de tip italian pe care n-o prea stimează. Ea înfățișează un sfînt în deșert primind inspirația celestă. Cam la fel stau lucrurile în cel de al doilea tablou al «desfrînatului» la începuturile-i glorioase unde plasează o mare pînză cu subiect mitologic între două naturi statice de tip olandez. Dar în *Căsătoria la modă* se abandonează cu dragă inimă:
49 în cel de al doilea tablou, pe lîngă pictura clasică înfă-

Consideră Hogarth că s-a îndepărtat de optimismul critic al clasei sale? Îl regăsim în 1747 în ultima lui serie de gravuri, *Muncă și Lenevie*. E povestea a doi ucenici, doi țesători. Unul ajunge de la o partidă de cărți jucată în cimitir, pe morminte, pînă la eșafod. Celălalt, de la slujba religioasă, la care asistă împreună cu fiica patronului, pînă la gloria supremă și legendară visată de orice artizan merituos, funcția de primar al Londrei. Deținînd între timp funcția de șerif, va avea penibila datorie să-l condamne la spînzurătoare chiar pe vechiul său tovarăș. Toată morala de aici ne lasă un gust amar, ca de pildă sfîșietorul banchet al primarului. Odată mai mult, ca în toată istoria omenirii, infrastructura comandă: nevoia de productivitate în serviciul patronului pretinde ca muncitorul, dacă știe să servească bine și în chip total, să poată avea norocul de a ajunge și el la rîndu-i patron. Cele douăsprezece gravuri împodobeau pereții localului din oraș unde ucenicii semnau angajamentele lor.

Există aceeași intenție, însă mult lărgită printr-o evidentă preocupare socială care se manifestă în dipticul *Gin Lane* și *Beer Street*, *Impasul ginului* și *Strada berii*, a căror primă contemplare avea să-l surprindă pe Baudelaire prin puterea de a îngrozi: „sătul cu un penny, beat-mort cu doi penny, mizeria totală pentru nimic", acesta era programul atît de larg desfășurat încît Anglia se prăbușea. Hogarth găsește forța expresivă a unui Breughel pentru a desena aceste tipuri decăzute: o beție imbecilizată dă drumul din capul scă-

---

țișînd un înger muzicant, se mai vede și cel mai de neînchipuit orologiu, de un delirant tip rococo, iar în *Deșteptarea contesei* mai găsim, pe lîngă voluptoase mitologii, un negrișor care vinde într-o baracă ambulantă obiecte de aur, statuete etc., cumpărate la mezat. În ultimul tablou, la *Alderman*, vom ajunge la scena de gen, bineînțeles și la natura moartă. Hogarth a întors întotdeauna spatele școlii olandeze și școlii italiene. A propos chiar de pînzele sale în stil mare, nu va vorbi despre „maniera grotescă a lui Rembrandt" care i-ar fi inspirat o parodie?

rilor unui copil care se va sfărîmă jos: un fel de schelet viu, căruia nici hainele, nici carnea nu-i acoperă coastele, vinde balade și oferă gin pe deasupra. Cuprinzînd și alte siluete prăbușite sau muribunde (o moartă cufundată în bere, un spînzurat) în jur se înalță sau mai curînd se cufundă ruinele unui cartier. O imensă fericire senzuală a unei Anglii flamande radiază dimpotrivă din *Beer Street*. Singura dugheană prosperă, anume *Gin Lane*, proprietatea unui cămătar, se află aici în ruine.

Același imperativ social pentru progres și poate pentru o atitudine mai generoasă a inimii, îl animă pe Hogarth atunci cînd dă la iveală în același an alte gravuri, grosolane cu bună știință pentru a costa mai ieftin, fără totuși ca simplitatea să dăuneze misiunii lor de persuasiune. Este vorba de *Cele patru etape ale cruzimii*. Un băiat al străzii, Tom Nero (după numele împăratului), cu banda lui de mici derbedei, începe prin a tortura groaznic animalele, cîini sau pisici care îi cad în mînă. Adult devenit căruțaș, își snopește în lovituri calul care, cu un picior rupt, face zadarnice eforturi pentru a se ridica. Apoi strînge de gît pe servitoarea care furase pentru el argintăria stăpînei. Odată spînzurat, iată-l disecat. Și aci survine îndoiala. Pare o contagiune a insensibilității care l-a cuprins atît pe autor cît și pe tinerii studenți în medicină. Unul îi scoate ochiul, altul îi jupoaie piciorul, în timp ce un ajutor îi îngrămădește intestinele într-o găleată, iar un cîine îi apucă inima. Toate acestea pe cînd într-un straniu ceaun suprarealist sprijinit pe patru picioare în formă de femur, fierb niște cranii și niște tibii.

Acest Hogarth, un Hogarth negru (în toate sensurile cuvîntului, căci pictorul este anihilat de gravor) este cel care aparține romanticilor francezi. Nu reprezintă însă decît un aspect al acestei personalități complexe, ba putem spune chiar complicate. Acest omuleț era vanitos, com-
51 bativ, iar istoria luptelor sale trebuie să ne re-

ţină atenţia. După „piraţii" împotriva cărora obţine legea copyright-ului, urmează negustorii de tablouri şi impostura lor. Publicul e naiv şi snob, convins că singurele care contează sînt numai arta trecutului, artă dispărută şi şcolile italiene în care numele ascunde pictura. Totuşi pictorii vii şi care se străduiesc să creeze o artă vie nu află nici un fel de susţinere, mai ales dacă sînt englezi. Orice artist străin care vine în Anglia se bucură de la început de o apreciere favorabilă, ca şi cum a veni de aiurea l-ar scuza pentru faptul că nu face încă parte din trecut.

Arta prezentului, arta populară; Hogarth ştie ce face şi ce înseamnă aceasta. Dar dacă în numele artei moderne atacă arta trecutului, în numele unei arte pe care o numim burgheză atacă arta aristocratică, iar în numele unei picturi sănătos laice atacă arta religioasă şi nesănătoasă a ţărilor catolice, îl simţim bănuind că s-ar putea spune despre el că disprețuieşte ceea ce nu e în stare să facă. De asemenea trebuie să dovedească, pe deasupra şi ca ginere al lui Sir James Thornhill, că poate egala pictura marilor subiecte şi pictează *Samariteanul cel bun*, *Lacul Bethesda*, *Înălţarea* etc., nici mai bune nici mai proaste, nici mai mult nici mai puţin adevărate decît orice adevăr profund resimţit, care putea fi aflat atunci şi la Bologna. Este observabilă însă o oarecare stîngăcie la care se adaugă, pare-se, o contradicţie internă: nici un critic dramatic n-a putut ignora că în genere comedia presupune caracter, iar tragedia destin. Naturalul revărsîndu-se din toate părţile, Hogarth nu se poate împiedeca de a reda chipurile şi gesturile, fie ele chiar ale sfîntului Petru dacă nu chiar ale lui Crist, într-un mod supraexpresiv şi aproape comic, realizînd aşa cum a fost cazul tuturor personajelor sale simpli actori care-şi joacă rolul. Trebuie numai să adăugăm că aşa cum a fost mereu e social şi aci, şi modern de o stranie factură. Hogarth se preocupă de stabilirea unor uriaşe raporturi umane între

artist și public, prezentînd în acest scop opere importante aflate în strînsă legătură cu construcțiile pe care le decorează și care constituie o expoziție permanentă. Așa se face că multe dintre lucrările lui cele mai ambițioase sînt oferite chiar de el însuși unor așezăminte ca spitalul Sf. Bartolomeu sau Casa copiilor găsiți, unde vom vedea de pildă *Moise și fiica faraonului*, operă excepțional de valabilă pentru armonia sensibilă și secretă în același timp a raportului între cele două personaje, la care se adaugă și grația atitudinilor.

În 1753, atingînd suprema aroganță, nemulțumit de practicarea marii picturi după modul baroc, pornind de la un manuscris în care subzistă o ortografie bizară și o formă adesea incoerentă dar pe care o revizuiesc cîțiva amici zeloși, el produce o fascinantă teorie a barocului bazată pe proclamarea liniei serpentine sau linia frumuseții, expresie grafică a mișcării și plăcerilor senzuale, dar și a dinamicii continuității prezentă în sinuozitățile dansului sau în torsadele unei coafuri de femeie.[1] Dar la acel Hogarth care ne interesează, marele pictor dar nu de pictură nobilă, compoziția uneori superb barocă (legată în chip curios de o dominantă senzuală ca în *Actrițele ambulante*, sau în orgia din *Rake's Progress)* este adesea întunecată de exigențele unei stufoase puneri în scenă.

*

Hogarth e un excelent portretist; incapabil totuși de puritatea celor mai mari, a unui Tintoretto, Rembrandt sau Velázquez, totdeauna conștient de conflictele sale, realizînd un por-

[1] După spiritul epocii, Hogarth tratează aici, am putea spune, frumusețe, pitoresc și sublim. Vorbește de efectul majestății care se potrivește cu ambele draperii orientale; e deajuns să privim la Tate Gallery portretul *Episcopului Houdly* pentru a ne da seama că s-a desfătat din toată inima de enormele mîneci pline de cute și franjuri de aur, de tot ceea ce civilizația engleză îi oferea mai îndeaproape din splendorile ei.

tret ca o demonstrație, proclamînd împotriva portretului de tip natură-moartă, pozat, înțepenit, voința de a surprinde viața. Produce împotriva tradiției „salturi" care reprezintă sfidări. Așa cum Lebrun l-a pictat pe financiarul *Samuel Bernard*, om important, îl va picta și el pe *Căpitanul Coram*, un om de bine.

Silueta lui mică cu picioare scurte, poza puțin stîngace, sînt așa cum se cuvine a fi puse în valoare de o coloană mărginită de draperii. La stînga tabloul se deschide către mare: a și navigat, dar puțin.

La picioarele lui, un mapamond foarte luminat pare a vorbi despre Imperiu, dar nu evocă decît călătorii. Mîna dreaptă a demnului personaj nu se închide decît peste sigiliul *Casei copiilor găsiți*, fondată din binefacerea sa. Fața îi strălucește de o blîndețe fermă. Haina largă și roșie poate fi o uniformă, dar ceea ce contează mai mult e coloritul decît prestanța. Este caracteristic stilului lui Hogarth că portretele de femei par a fi date uitării (*Lavinia Fenton* de la Tate Gallery, care pare că respiră)[1] în favoarea acelei *Vînzătoare de raci* (National Gallery), o eboșă abia atinsă cu penelul, un gen de instantaneu plin de viață, care neavînd timp să fugă pulsează pînă și din umiditatea buzelor.

„Citim gravurile sale" spunea Charles Lamb. Și totul e scris cu litere foarte mici, adăuga un alt comentator. Și am spus că de la tablou la gravură a realizat adaosuri. La drept vorbind această lectură prezintă neajunsul de a transforma într-o suită de imobilități ceea ce se voia mișcare. O dublă înțelegere este indispensabilă pentru a pricepe arta dincolo de învățăminte sau de vreun „mesaj": forma constrînsă dar și capabilă de a constrînge culoarea, care e la el mai sigură decît lumina — pictura sa nu este cîtuși de puțin atmosferică și lumina exterioarelor sale nu e

[1] Sau tot de la Tate Gallery. *Mrs. Salter*, numai realitate, un cap bun, sănătos, cu nasul scurt, iar toată pictura un văl vibrant, stofe în verde spumos și ocru portocaliu, culoare puternică și lumină slabă.

prea sensibilă — acea lumină care animă însă scenele, care distribuie abil culorile favorite, roşurile, rozurile, ocrurile sale, îngroşările sale în alb şi bleu-vernil. Este oare Hogarth totuşi marele colorist despre care vorbesc cu bună ştiinţă compatrioţii săi? Culoarea sa e frumoasă, de bună calitate şi bine aplicată. Starea tablourilor sale constituie o adevărată plăcere. Dar realistul dintr-însul pare adesea prea sensibil la culoarea locală, lăsată aşa cum e, sau cultivată pentru varietatea ei. Pe vremea cînd picta *Căsătoria la modă*, perioadă a maturităţii perfecte, prefera totuşi extraordinar de mult verdele pal şi albul cu reflexe verzi alături de un roşu veşted. Utilizarea negrului sau al cvasi negrului este grea şi evidentă. Şi dacă nu are nici gustul nici simţul atmosferei, ce admirabile clarităţi apar în obscuritatea închisorilor şi a azilurilor sale *(Rake's Progress)*. Am putea avea poate şi un alt gen de îndoială, privind capodopera de tonalitate şi armonie cromatică pe care o reprezintă cu griurile sale, griuri violete, griuri roşiatice, un tablou schiţat în tuşe mari ca *The Staymaker (Corseticrul)* (Tate Gallery); ne întrebăm dacă este în egală măsură un artist conştient şi instinctiv în acelaşi timp.

V. ARTA PORTRETULUI. REYNOLDS ȘI ACADEMIA

Hogarth e un om din nord, un flamand, prin cotidianul, familiaritatea și violența sa. Reynolds prezintă un alt aspect, aproape la fel de puternic al culturii engleze și al timpului său: aspectul mediteranean, savant, cultivat, clasic. S-a născut la Devonshire, dintr-o familie de clerici instăriți și care au urmat universitatea în vreme ce Hogarth era fiul unui sărman învățător. Se dedică picturii fără dificultăți inițiale. Ca și contemporanii săi el consideră pictura ca o artă îndeosebi a portretului, o artă care, atunci cînd reușești, raportează glorie și avere.

Între Londra unde studiază și ținutul natal, această carieră se împotmolește la începuturile ei: Reynolds vegetează pictînd cu un talent care nu satisface mica nobilime din vecinătate. La unul dintre aceștia, în 1749, întîlnește un ofițer de marină, pe căpitanul de vas Keppel, de care se simte legat și care îi oferă ospitalitate pe vaporul său. Din Majorca, unde Keppel se oprește, Reynolds pleacă în Italia, unde va rămîne din 1750 pînă în 1753. În primul rînd și în cea mai mare parte a timpului va sta la Roma unde găsește în aceeași măsură o mulțime de pictori de toate națiile și de toate vocațiile, precum și o prețioasă moștenire a trecutului, în pînzele și frescele de acolo. Arta existentă este în bună

parte religioasă, dar fără convingere; ca spirit sincretică și ca manieră eclectică. Ceea ce descoperă Reynolds este marea artă a trecutului, ale cărei taine vrea să le surprindă. Cocoțat sus pe o platformă înaltă în sălile imense ale unui Vatican glacial, față în față cu Rafael pe care la început nu-l înțelege, apoi cu Michelangelo, caută să-l descopere în ei pe acela ce avea să devină el însuși. Rămas surd, în urma otitelor pe care le contractează tot atunci, va urca în nordul peninsulei prin Bologna. Aici își va găsi exemplul și-și va pune problema alegerii, apoi va continua prin Parma unde Correggio îi oferă delicatețea surîsurilor sale îndoielnice și a ochilor făcuți, către nord, și către Rembrandt, al cărui model îi este apropiat, oferindu-i tentația unei identificări amăgitoare, inspirîndu-i ideea de a se picta adesea în maniera și sub aspectul maestrului.

În 1753, la treizeci de ani, lucid ca puțin alți artiști, în deplina posesie a mijloacelor sale, începe precum un actor care cunoaște bine dinainte toată piesa, o mare carieră. Ei îi va sacrifica fără dificultate orice altă posibilitate de a trăi. De aici înainte va exclude sentimentul, prieteniile sale vor fi intelectuale, mediul său va fi al lui Samuel Johnson și al raționalismului clasic, vremelnic triumfător, din care își va absorbi principiile pe care le va trece din literatură în pictură. Devotat artei sale, dar urmărind în același timp scopuri personale, el va uzita o reală punere în scenă de prestigiu menită să impresioneze publicul al cărui naiv snobism îl denunțase Hogarth. Printr-un procedeu cunoscut de psihanaliști, el va cere prețuri care departe de a nu-l îmbogăți, vor face parte din gloria sa temporară.

Perioada dintre 1753 și pînă în 1760 este cea în care, deși pe bazele oferite de Tițian, Bassano, Correggio, Rembrandt sau alții, reuniți într-o sinteză eclectică, își creează stilul său propriu. Multe spirite luminate, indignate de mondenitatea acestei arte, au denunțat aspectul ei de

curte: George Moore, Elie Faure, vorbesc cu dispreț despre artistul care „tîrăște mantaua lui Rembrandt prin băltoace de caramel!“ Aceste critici, dacă ținem seama numai de portretele cucoanelor din protipendadă și mai ales ale copiilor, sînt din păcate total justificate. Un mare număr din aceste opere sînt după părerea noastră de o falsitate, de o neautenticitate atît de insuportabilă încît devin de multe ori cvasicomice. Clipesc către noi, din ochii machiați care le conferă acel aer atît de strengăresc, anume conceput pentru seducția adulților și împreunează mîinile pentru a explica și a cuceri. Iau poze de actori, desfășoară brațul cu grandiloc vență și înainte de vreme; Miss Bowles ne invită să-i iubim cățelul, ca și dînsa; *Robinetta* are un măcăleandru; *Fetița cu fragi* rotunjind niște pupile enorme, are ținuta bleagă a cretinului congenital. Mamele au și ele în urma lor generații de madone seculare; goi în brațele lor, copiii au și ei în urma lor generații de copii — Isus și alți putti *(Lady Cockburn și copiii ei*, 1773, la National Gallery). O sumă de multiple cochetării revărsate către spectator denotă că există și un Greuze în Reynolds (*Ducesa de Devonshire și fiica ei*, 1786, la National Gallery).

Dar pe cît de mult s-a denunțat adesea acest comportament, vizibil în picturi abile și indecente, pe atît de mult în fața altor numeroase tablouri ne amintim de exclamația lui Gainsborough: „Lua-l-ar naiba! Cîtă variație!“ Cine nu cunoaște *Capetele de îngeri* de la National Gallery, simplu dar perfect exercițiu de stil, care conține cele cinci capete minunate de copii cu păr blond, zburînd pe un cer cu ușoare vîrtejuri aurite? În seria care s-ar putea numi „Mama și copilul“ vom vedea în colecția Wallace care reunește atîtea pînze ale pictorului, *Mrs. Moore și copilul ei*, înscrisă într-o reciprocitate absolută de sentimente și într-o singură și liniștită unitate de caligrafie. Vom prefera mai mult acestei grații o compoziție picturală mai puter-

nică, *Georgiana Spencer și fiica ei* (colecția Spencer, 1761) tablou reținut și grav, exceptînd cățelușul dar el păstrează echilibrul compoziției în care contracarează mîneca vaporoasă a mamei care ține copilul în picioare pe o consolă.

Și cucoanele, cucoanele simandicoase așa cum le pictează Reynolds reprezintă un moment din istoria socială a Angliei. El se află în vîrful uneia dintre cele mai prestigioase civilizații pe care a cunoscut-o Europa. Odată cu gloria fragilă dar surprinzătoare a carnației, ele posedă o grație perfectă, ce răsfrînge o perfectă siguranță de sine. În aceeași colecție Wallace, *Lady Bamfylde* învesmîntată în alb și ținînd un crin mare, este ea însăși unul dintre acei crini care nu are nevoie nici să circule nici să muncească (1776—1777). Mai sînt *Mrs. Carnac* și *Mrs. Bradyll* în toată frumusețea lor aurită și roz, cu acele străluciri în care pielea și mătasea rivalizează. La galeria națională din Edinburg se află una dintre cele mai fermecătoare piese, *Cele trei doamne Waldegrave*, trei grații fără mitologie, situate în clipa prezentă, așezate comod și legate între ele prin lucrul de mînă comun și în exclusivitate feminin, înfățișate cu toată prezența lor pusă în valoare de imensa draperie roșie în fața căreia s-au instalat.

Totuși Reynolds nu se află cu totul la largul său în fața provocării pe care o reprezintă aceste nobile frumuseți, nu se stabilește nici o intimitate, nici o urmă de înțelegere, se păstrează o distanță reciprocă atît din partea lor cît și din partea lui. În schimb, ce nespusă fericire îl cuprinde în fața unei simple și poate nu tocmai încîntătoare curtezane ca Nelly O'Brien, dar de bună seamă plină de umanitate! (Colecția Wallace, 1763). Nu în momentul cînd se pictează pe sine „à la Rembrandt" se află el în stadiul cel mai apropiat al gloriei sale de suprem portretist, ci în momentul cînd o pictează pe Nelly „à la Reynolds". Toată știința lui se oglindește în ea, beneficiind de lumina aflată poate către
59 asfințit, reflectată de jos către gît și partea infe-

rioară a feței, luminînd pichetul trandafiriu care-i acoperă genunchii înfrigurați și cățelușul ghemuit în brațe. Dar nimic din toate acestea, nici rochia cu dungi albastre estompate subtil nu mai contează față de înclinarea ușoară către noi a trupului tînăr puțin ostenit, față de privirea și gura oscilînd parcă nesigure între îngrijorare și surîs, față de această surprinzătoare și totală prezență. Se observă clasa. În altă parte se vede vîrsta și constituie un fel de replică a Nelly-ei O'Brien: portretul *Contesei Albemarle*, mama amicului său Keppel (National Gallery) figură gravă și palidă, deși în pictura lui Reynolds nu vom ști niciodată dacă paloarea este voită căci culoarea s-a retras deplorabil din carnațiile lui, după cum, vedem și în portretul *Susannei Beckford* (1756, Tate Gallery), care rămîne de o admirabilă subtilitate tonală în raporturile dintre albastrul argintiu al rochiei și pictura cenușie a unui perete și a unei scări, punînd în valoare imobilitatea gravă a pozei care ne face să ne amintim de școala spaniolă. Bust sumbru deasupra rochiei de satin brosat în aceleași tonuri argintii, scăldate de o discretă și aproape infuză lumină, contesa Albemarle deține acest gen de grație intimă și profundă care lipsește celor tineri, constituită din demnitate melancolică și binevoitoare sau poate distantă rezervă. Cu un ghem de ață pe genunchi și o navetă în mînă, seriozitatea ei se vădește printr-un simbolism reținut. Se observă și aci, ca și în portretul Nelly-ei O'Brien, sensibilitate în aranjamente și perfecțiune în redare. Reynolds nu este totuși pictorul unei clase pe care o reprezintă suficient în tot ceea ce are mai ornamental și mai seducător. El se interesează fără îndoială mai spontan de masculii speciei, de marii indivizi ai acestei oligarhii, eficienți, energici și puternici, războinici, gînditori, oameni de litere. Este aducătorul mărturiei despre poporul său într-unul din cele mai mari momente ale istoriei sale. Portretele sale de bărbați constituie o puternică expresie în sensul acesta. Cei

mai puțin convingători sînt în ansamblu războinicii, căci aici ideea de stil mare depășește realitatea contactului. Din imaginație, inventează bătălia și climatul ei ecvestru. Dar, pentru a simți calul, furia nărilor, nebunia ochiului, lirismul coamei sale, el nu e nici Rubens nici Delacroix. *Colonelul Tarleton* (National Gallery) păstrează calmul portretului. Compoziția din juru-i vrea să fie dramatică dar nu este legată în ansamblu cu o suficientă pasiune; se observă greu așezarea cailor în raport cu tunul a cărui gură pare că atinge în chip nefericit dosul războinicului. Visul viziunii în stil mare s-a destrămat repede. *Căpitanul Orme* cu mîna pe greabănul calului, pare mai sobru și constituie o veritabilă figură. Reynolds n-a făcut aici prin reținerea unei întovărășiri de prestigiu cum e calul, decît să pună și mai mult în valoare omul și să-i confere o mai suplă atitudine. El însă nu se regăsește cu totul decît în momentul cînd subiectul, pe care nu izbutește întotdeauna să-l izoleze pentru a cîștiga în totalitatea picturală, este o altfel de totalitate, ocupă larg și decisiv tabloul. Aceasta constituie însăși splendoarea tînărului *Lord Ludlow* îmbrăcat în uniforma-i albă de tip maghiar. Aceste tablouri, aceste tentative optice rămîn în afara noastră așa cum au rămas departe de însuși autorul lor. Un singur militar l-a inspirat cu adevărat și acesta pentru că este vorba de chiar prietenul său, anume Keppel, cel care atunci cînd a revenit din Italia devenise căpitanul de vapor Keppel, erou popular. Portretul din 1753, deși prezintă o compoziție cam prea apropiată de o pînză a contemporanului său Ramsay este totuși sincer în toată întinderea lui, cu gestul semeț al brațului și al mîinii ofițerului aflat pe țărm, lîngă o mare pe care am fi dorit-o mai reală. Apoi mai este *Amiralul Keppel* (National Portret Gallery, 1779) și mai ales portretul din 1780 (Tate Gallery). E un portret admirabil acest chip îmbrăcat în roșu închis, viril și puternic, cu bra-
61 țul sprijinit pe sabie, cu fața detașîndu-se pe un

cer opac în care lumina e copleșită de un acoperiș de nori albăstrui roșietici al unui apus care abia se zărește deasupra mării purpurii. În sfîrșit, o capodoperă între toate aceste figuri de războinici este reprezentată prin *Lord Heathfield* (National Gallery, 1785), în care Reynolds, sigur de sine, a îndrăznit să aplice mai mult realism, mai multă realitate decît în oricare alt tablou care vizează grandoarea. Cu nas enorm, fața aspră și voluntară sub părul cărunt, pare apoplectic. Dar forța caracterului care răzbate prin toate acestea exclude caricatura și trebuie să mărturisim, realismul hogarthian încă nu izbutise să se depășească în asemenea măsură. Bătrînul ofițer ține în mînă cheia enormă a fortăreței. Stă pe un meterez, printre tunuri care abia se întrezăresc, lîngă cerul aproape negru de vîrtejuri și fum: atmosfera are forță, dacă nu chiar formă de simbol.

Dar în sfîrșit Reynolds este un civil oarecare, unul dintre membrii fondatori ai lui Literary Club împreună cu Johnson și în același timp prieten cu Goldsmith și Garrick. Toți acești militari sînt însă departe de viața lui proprie, și bineînțeles, de gîndirea sa cotidiană. Dar nu tot astfel stau lucrurile și în ceea ce-i privește pe Johnson, Boswell sau Sterne. Ne-au rămas patru portrete ale lui Johnson, toate patru de o intensă prezență, printre care cel de la National Portret Gallery, într-un fotoliu cu pătrățele albe și verzi, cu capul palid puțin idealizat, pe un corp masiv, greoi sub povara gîndirii, surprins într-un moment de bunăvoință și blîndețe, cu mîna stîngă sprijinită pe masă deasupra unei hîrtii. Portretul de la Tate Gallery e și mai monumental în urîțenia lui structurală și parcă mai intens. *Boswell* — cu obrazul molatec, în haine negre, se detașează pe o draperie roșie care lasă să se vadă un peisaj schematic, — e vigilent, suficient, bizar și de o extraordinară penetrație psihologică. Am putea cita încă zece, deși ne limităm numai la *Horace Walpole* și *Sir William Chambers* arhitectul; nici unul nu este însă atît

de revelator, tulburător, subtil, nefast, ca acest chip ascuțit sprijinit în mînă, cu ochi lungi aproape închiși și gura ridată de un straniu surîs. Acest portret mai prezintă și un interes istoric deosebit. A fost prezentat la primul salon al Societății artiștilor, fondată în 1760; începînd de atunci vom vedea geniul plin de ambiție al lui Reynolds luînd o nouă orientare: fiecare tablou destinat expunerii e realizat cu gîndul de a căpăta un public cît mai larg și de a-l impresiona. Artistul pare a concepe o idee proprie în a flata modelul relevînd genul portretului — ierarhia genurilor fiind încă foarte puternică — deci a ridica prestigiul pictorului, făcînd o pictură cu subiect de alegorie spectaculoasă. Astfel din 1762, avem *Garrick între Comedie și Tragedie*, care evocă îndeaproape tabloul lui Poussin, *Inspirația poetului*. Efectul este însă cu totul altul: este pe de o parte o pantomimă volubilă și pe de alta indiscretă, cu gesturi mari care reunesc trei personaje: cel ce e persoană vie între cele două personificări avînd singura scuză că e un actor.

În 1768, Societatea artiștilor pălește în fața acelei Royal Academy, nouă instituție oficială paralelă cu Royal Society pentru științe. Președinția este în chipul cel mai firesc oferită lui Reynolds care în 1772 va fi doctor al Universității din Oxford, iar în 1773 Sir Joshua. Devenit președinte, în principiu, el ține în fiecare an un discurs de inaugurare. Cele cincisprezece „Discursuri" ale lui Reynolds constituie expozeul sistematic al doctrinei clasice în pictură pe care îl găsim în Anglia: doctrină intelectualistă și academică, ce poate fi măturată dintr-o singură trăsătură, dar care corespunde unui înalt moment al conștiinței umane și încrederii în posibilitățile unei arte bazate pe rațiune. Prima aserțiune a acestei doctrine e că natura însăși conține intenția și rațiunea în esența ei. Reynolds scrisese deja în *Idler* al amicului său Johnson (10 noiembrie 1759): „Pictorul italian nu e atent

decît la elementul invariabil, la marile idei generale, fixe și inerente naturii universale".
Artistul va trebui deci să caute, eliminînd accidentalul, temporarul și cotidianul, *forma centrală* care corespunde *ideii*. De fapt și aceasta mi se pare că nu s-a consemnat deși faptul e consemnabil totuși, se afirmă că specificitatea estetică trebuie să se subordoneze continuu rațiunii universal prezente. Reynolds respinge cu tot disprețul analiza hogarthiană: „Cel care spune că o lebădă e mai frumoasă decît o turturică nu vrea să zică altceva decît aceasta și anume că are mai multă plăcere să privească lebăda, fie pentru majestatea mișcării, fie pentru că e o pasăre mai rară; iar cel care preferă turturica o va face în virtutea acelorași asociații de idei... Dacă însă va pretinde să justifice preferința pe care o acordă uneia sau alteia ostenindu-se să argumenteze că cutare formă mai frumoasă, fiindcă deține un grad mai deosebit de măreție, ondulația unei anume curbe sau direcția unei linii... se va contrazice veșnic."
(Natura): „Printre multiplele motive pentru care preferăm o anume parte din operele ei față de altele, cel mai general este, cred, obișnuința, tradiția... Cu siguranță că numai tradiția este aceea care determină preferința noastră pentru culoarea europenilor față de cea a etiopienilor de pildă, iar ei pentru aceeași rațiune, o preferă pe a lor.
„...Operele naturii, dacă comparăm o specie cu alta, sînt toate în egală măsură de frumoase..., la indivizii aceleiași specii frumusețea este media sau centrul varietății tuturor formelor..."
Încă un pas și vom avea frumusețea caracteristicului a lui Diderot și printr-o semnificativă alunecare a gîndirii raționale, un frumos hamal substituit lui Apollon de la Belvedere și în același timp frumosul cocoșat, adică un cocoșat ale cărui corelații vor fi fost descoperite și exprimate.
Dacă natura e rațională, rațiunea e naturală: „Noțiunea mea de natură cuprinde nu numai

formele pe care le produce natura, dar chiar natura însăși, structura însăși a spiritului comun." „Există două surse ale frumosului, spunea cu două generații mai devreme Christopher Wren arhitectul; cea naturală și cea a obișnuinței. Cea naturală provine de la geometrie și constă în uniformitate și proporție". „Același gust, scrie Reynolds, îl face pe om să se complacă într-o demonstrație de geometrie și în aceeași măsură în aprecierea asemănării unei picturi cu originalul sau să se lase impresionat de o armonie muzicală. Toate acestea își au fundamentele inalterabile și fixe în natură și pot fi supuse examenului rațiunii și studiului.

„Dar dacă omul e natură, este în același timp și istorie și cultură. În contact cu lumea el a verificat relații, a desprins structuri, a formulat criterii. Din generații în generații o suită de maeștri, au constituit o suită de opere care au trecut examenul timpului și au triumfat, devenind modele. Dacă, la rîndul lor, ele devin obiect de observație, vom descoperi că sînt legate de natura lucrurilor prin diverse legi din care se pot extrage diverse reguli. Academiile devin paznicii «acestei idei de perfecțiune care e rezultatul experienței acumulate de epocile trecute» și al regulilor („Discursuri" I).

Dacă formele naturii sînt egale, nu se întîmplă același lucru cu viziunea pe care o avem despre ele, și cu modul nostru de a le considera. Ceea ce e epopeea în literatură în ordinea generalității și amploarei, îi corespunde în plastică pictura istorică, marile subiecte (religie, mitologie etc.) Portretul corespunde poeziei morale, peisajul elegiei și pastoralei, pictura de gen idilei. Natura moartă e pe treapta de jos, fără nume. Pictorul n-are alte mijloace de comunicare a spiritului, decît de ordin material: el nu se poate bucura ca scriitorul bunăoară, de posibilitățile descoperirii ulterioare, de punerea în rezervă, sub aparență, a adevărului. Își pretinde o coerență imediată și completă. Maniera, întinderea de mare
65 factură, alegerea culorilor, structura, intră în

joc simultan. Sîntem sub stăpînirea asociațiilor de idei; decorul care domină impresia primită pretinde ca toate acele asociații să se îndrepte în același sens: opera care caută să producă dintr-odată efectul grandoarei trebuie să evite familiarul, cotidianul.

Ne putem imagina pînă la ce punct, omul care de la an la an prezintă astfel prestigiul picturii și care rămîne totuși esențialmente portretistul atras de mărimile nației sale, este tentat să transforme portretul. Cum am stabilit deja, cotidianul este în primul rînd costumul. Oamenii, în diverse ocazii, acceptă să se deghizeze și să redevină contemporanii lui Van Dyck. Femeile ar trebui să fie mai maleabile. Unele însă sînt recalcitrante și ducesa de Richmond se plînge chiar că a fost pictată în cămașă de noapte. E ușor de remarcat că pentru el e o practică obișnuită a le drapa astfel. Cadrul, arborele, coloana, draperia masivă sînt deja de multă vreme utilizate pentru a înnobila portretul, a deconcerta privirea. Dar Reynolds, îndeosebi, nu numai prin costumul ci și prin rolul pe care i-l atribuie subiectului, acesta devenind un personaj — un actor — transformă portretul în subiect grandios. Numai că Filippo Lippi nu spunea: „Amanta mea ca madonă". Amanta lui devenea madonă. Reynolds înlătură această dificultate: *Lady Sarah Bunbury în Pythia* (1765), *Honorabila Mrs. Masters în Hebe*, *Miss Emily Pott în Thais*, *Ducesa de Hamilton în Venus*, *Cele trei domnișoare Montgomery împodobind terma lui Hymen*, iată șaradele mitologice în care își angajează arta și clienții. Se întîmplă însă ca alegoria să dobîndească un sens. Mrs. Sheridan este muziciană; *Mrs. Sheridan în Sfînta Cecilia*, nu este decît un fel de a spune, Mrs. Sheridan fiind însăși muzica devenită femeie. Mrs. Siddons în muză tragică,[1] este Mrs. Siddons în supremul ei rol, sinteză și apogeu al tuturor rolurilor tragice. Acest tablou în care

[1] Taboul se află în America dar există o foarte bună replică la Dulwich.

recunoaștem atitudinea lui Isaia al lui Michelangelo din capela Sixtină, aproape că izbutește totuși, în pofida acestor indiscrețiuni, să ne convingă. Dacă însă în cele din urmă nu reușește cu totul este urmarea unei căderi inevitabile în teoria rațională a artei, care se sprijină nu numai pe toate convențiunile academice trecute, dar și pe prăfuite și depășite mitologii uscate, atingînd grandoarea prin impostură.

*

Nu există vreo diferență esențială între portretul devenit mare subiect și subiectul mare așa cum îl practică Reynolds în mod simultan, *Moartea Cleopatrei*, *Moartea Didonei*, *Cymon și Ifigenia*, sau seria shakespeariană în care se vădește o admirație exagerată tipic preromantică, *Regele Lear*, *Macbeth și Vrăjitoarele*, *Miranda* sau, din Dante, *Ugolino și copiii săi*. Nu, trebuie să afirmăm categoric că nu aci rezidă măreția lui Reynolds. Ea rezidă în parte prin efectul acestor exerciții de stil și a conștiinței excesive pe care o deține în ceea ce privește marea artă, într-o infuzie de demnitate, în reprezentarea realului care atinge obiectivele maxime, pe deasupra tuturor calculelor printr-o simplicitate regăsită. Am văzut toate acestea fie cînd a fost vorba de curtezanele Nelly O'Brien sau Kitty Fisher, de marea doamnă Lady Albemarle sau de Lord Heathfield, comandantul de război. Opera îl face să depășească doctrina. Marile portrete ale lui Reynolds sînt mult mai mult decît simple portrete.

Ruskin a salutat în el, pornind de altfel de la definiții arbitrare și dintr-o insuficientă cunoaștere a istoriei artei, pe unul dintre cei șapte mari coloriști ai lumii. Este incontestabil totuși că dezvoltarea lui ca artist a fost foarte activă în domeniul culorii. Acest pictor e însă antipitoresc. Cu alte cuvinte, ca oricare dintre oamenii de mare artă sau de artă pură — și aceasta pentru a înțelege mai bine pe însuși furiosul său

inamic William Blake, cu care se află aici într-un acord singular — el este inamicul fragmentării senzuale, al coloritului divizat al tonurilor destrămate întîlnite la Flamanzi sau la Veneţieni. „Pentru a reda un climat general de grandoare chiar de la prima vedere,... liniştea şi simplitatea trebuiesc să domnească asupra întregii opere, fapt la care va contribui mult şi întinderea pe toată lărgimea a unui colorit uniform şi simplu". Şi citează clarobscurul şcolii de la Bologna, tonurile largi şi clare de la Roma şi Florenţa.

„Albastrurile, roşurile şi galbenurile tranşate pe care le vedem la draperiile şcolii romane şi florentine dau efectul grandoarei căutate. Poate că aceste culori distincte frapează mai puternic spiritul, tocmai prin faptul că lipseşte uniunea dintre ele, aşa cum muzica marţială obţine tot efectul prin treceri brusce, puternic marcate de la o notă la alta."

Şi cu siguranţă că tonurile de roşu şi albastru sumbru şi negru însuşi aşezate larg de Reynolds fac parte din categoria aceasta în aceeaşi măsură, deşi delicateţea semi-tonurilor frapează încă şi mai mult. Dar Reynolds este însuşi tipul artistului în slujba celor mari şi puternici, şi-şi modelează chiar comportamentele după ale lor, mai curînd decît a pune pe prim plan realităţile fundamentale ale artei proprii. Am putea crede că-şi aminteşte tot timpul de compatriotul său din Devonshire, pictorul Gandy d'Exeter, care recomanda ca pictura să fie substanţială, onctuoasă ca brînza cu smîntînă. Pasta putea fi deci savuroasă, iar pictura e solid aşezată. Dar această imitaţie de mare senior nu punea mîna pe pastă şi pasta nu era bună. În vreme ce artiştii cei mai umili îşi frămîntau şi-şi preparau singuri culorile, Reynolds le primea pe toate de-a gata în acel început al erei falsificărilor. Astfel, foarte adesea, ele s-au descompus, unele au păli şi am vorbit aci de carnaţiile dispărute în atîtea portrete de femei — altele s-au înnegrit şi pictura uneori

nemaipomenit de crăpată pare că e reținută pe pînză numai prin verniu: este chiar cazul *Lordului Heathfield*. Disprețuitor față de materie, cu ochii fixați în Olimp, Reynolds picta pentru eternitate.

*

Arta portretului în Anglia nu s-a organizat nici un moment în jurul lui Hogarth, care de altminteri, cu tot geniul său în acest domeniu, nu pictează prea diferit de alți mulți și robuști contemporani ai săi, ci în jurul lui Reynolds. Ar fi trebuit, fără îndoială, înainte de Reynolds să vorbim de Jervas, de Jonathan Richardson, de Thomas Hudson (1701—1779),[1] de Arthur Devis[2]. A fost vorba de la început să evităm catalogul. Dar pe Allan Ramsay (1713—1784), dacă nu l-am plasat mai devreme, nu-l putem în nici un caz ignora. Un istoric al artei engleze i-a atîrnat o etichetă care s-ar putea potrivi la orice: pictor de portrete naturi moarte. E absurd. Ne amintim cît a tunat și a fulgerat Rousseau împotriva celui care i-a făcut un cap de ciclop. Poate că sensibilitatea lui Ramsay, foarte vie, de altminteri, s-a influențat prea mult de Rousseau, deformatul, de unde acea permanentă tensiune disprețuitoare, aproape ostilă pe care subiectul devenit spectator o va descoperi în propria-i imagine.

„Era făcut să picteze femei", scrie despre el Horace Walpole, și nu există în toată iconografia secolului al XVIII-lea figură mai vie și mai emoționantă ca cea a *Margaretei Lindsay*, soția

[1] Portretul său intitulat *Mrs. Collier* (1744) este interesant și vădește mai mult decît în chip obișnuit un conștiincios realism amestecat cu stîngăcii și manierisme. Fața (gura, privirea) e foarte sensibilă.

[2] (1711-1787), Un portret de femeie la Tate Gallery este un delicat format mic în roz și mov pal. Portretul familiei James arată dificultatea pe care a avut-o încercînd să așeze grupul în natură. Ne face să ne gîndim la un Gainsborough de început, dar mult mai slab, mai inconsistent și mai monoton.

lui. Acest tablou de maestru și de o remarcabilă măiestrie, datat în jurul lui 1755, este de o perfecțiune singulară prin sensibilitatea texturilor, forța prezenței și calitatea lirică a culorilor, dominată de albastrul delicat răspîndit asupra dantelelor și a tulului diafan și de rozul alăturat unui brun arămiu. Fiu de poet, Allan Ramsay pleacă de la Edinburgh la Roma în 1736, de unde revine în 1738. E clar că a fost influențat și de pastelistul francez La Tour. În 1756 se instalează la Londra și în 1767 devine „pictorul obișnuit al regelui". N-a încercat niciodată să se opună lui Reynolds, și nu ezită să-l studieze, iar uneori să-l urmeze. Dar cînd în sfîrșit ia ființă prima capodoperă a lui Reynolds, portretul imaginativ al lui *Commodore Keppel*, într-un cadru atmosferic și marin, trebuie să-l raportăm la Ramsay și la portretul lui *Mc Leod of Mc Leod* ale cărui port, implantare și gest imperios sînt practic identice. Un portret ca acel al lui *Mrs. Bruce of Arnot* (National Gallery of Edinburgh) reunește în egală măsură seducție caracteristică, lărgime și lumină. Portretul de copil *Magdalen Erskin* e viu ca un Hogarth. La Tate Gallery se află portrete de bărbați (printre care și al său propriu), figuri solide, nu întotdeauna proaspăt rase, al căror realism e caracteristic și marchează acele limite pe care pictorul nu încearcă să le depășească. Observăm că cea mai mare parte din aceste portrete sînt pe fond negru. Departe de concentrarea specifică în artă a lui Reynolds, el se va preocupa tot mai mult de litere și din ce în ce mai puțin de pictură.

★

George Romney (1734—1802) aparține categoric perioadei lui Reynolds, opera sa fiind totuși mai mult decît de o interesantă varietate: dezvoltarea lui se află și sub alte influențe și ar fi ajuns la un stil puternic și original dacă ar fi avut inteligența critică să-și dea seama unde îl va duce propria-i sensibilitate și ce viziune îi va oferi. Trebuie să adăugăm că era de origine des-

tul de umilă, era fiu de tîmplar. Totuşi, în casa tatălui citeşte *Tratatul despre pictură* al lui Vinci. Şi a putut, de bine de rău, să-şi facă ucenicia artei pe lîngă un portretist ambulant care-l învaţă să frece şi să amestece culorile. De asemenea, pictura sa, spre deosebire de a lui Reynolds şi chiar a lui Gainsborough, a rămas intactă, culorile sînt minunat de clare. În 1762 se află la Londra, doi ani mai tîrziu îşi face voiajul în Italia. A fost mult mai mult decît Reynolds sensibil la antichitate şi în special la sculptură. La el picioarele apar sub drapaj mai reale, mai evidente; de asemeni şi modeleul feţelor. După ce o va întîlni însă pe frumoasa Emma Hart-Lyon, cea care va deveni Lady Hamilton şi iubita lui Nelson, va fi în chip atît de absurd obsedat de fiinţa ei încît o va picta de sute de ori şi sub diverse deghizări. A fost o lungă perioadă de timp şi de energie pierdută. Se pare că a suferit de multe indispoziţii şi incertitudini. Fuge de el însuşi, aşa cum ani de zile uită de existenţa modestei sale soţii. În artă simte realitatea şi o redă admirabil, dar îi lipseşte forţa de a o compune pentru a o depăşi. Vedem la National Gallery, *Familia Beaumont* care îi aparţine, o excelentă „conversaţie", vie şi animată, în care roşul celor doi militari relevă o armonie colorată discretă şi sensibilă. N-a găsit însă în ansamblul compoziţiei secretul de a afirma această unitate. Portretul lui *Mr. Morland* (la Tate Gallery) este strălucitor. În schimb *Perdita* (care se află la Wallace Collection, unde o putem compara cu pînzele lui Reynolds şi ale lui Gainsborough) e de o seducţie cam rigidă. Ştie în chip admirabil să surprindă un ansamblu decorativ de linii ca în portretul *Mrs. Booth* (National Gallery din Edinburgh) în care motivul alcătuit din multiple borduri de blană e profund pus în valoare. Portretul lui *Warren Hastings* (1795) — erou al marii aventuri coloniale, căruia justiţia metropolei îi cere în chip meschin socoteală, constituie

o înaltă și sumbră figură de tragedie: fără îndoială singurătatea i-a oferit lui Romney secretul de a înțelege marea solitudine.

*

Johannes Zoffany (1734—1810) este german din Frankfurt, care însă la întoarcerea de la Roma, unde urmase o lungă ucenicie, se stabilește in Anglia, către 1760. Istoricii de artă îl închistează mai mult sau mai puțin sever într-un gen pe care l-a creat cu ajutorul și încurajările lui Garrick. E vorba de „conversația dramatică" sau grupul de actori, în care vivacitatea, agilitatea și simțul său dramatic just fac adevărate minuni (de pildă Garrick în „the Farmer's Return") și aduc ca și în teatru, după gustul epocii, realitatea minuțioasă a vieții adevărate. Fie cu bună știință sau din pură întîmplare, Zoffany ne revelează o dată ceea ce ar fi putut face în arta portretului. Cine dintre cei care au vizitat National Gallery n-a fost impresionat de *Mrs. Oswald?* Această pînză mare e o capodoperă. Bătrîna doamnă șade la rădăcina unui copac, cu capul duios, gînditor, rezemat de trunchi, cu mîinile unite una peste alta și brațul trecut prin panglica pălăriei sale mari, deschise, în rochie albastră sub șalul negru: totul e numai grație, sonoritate și armonie, iar această operă unică mi se pare că merită a fi încadrată în acel moment de conștient individualism aristocratic care explică forța singulară a artei portretului în Anglia.

Cît se poate de puțin obsedat de compoziție, Zoffany este capabil de efecte de mulțime pe care nu le vom mai întîlni decît la pictorii din epoca victoriană, ca în *Life Class at the Royal Academy* (1772) în care fiece asistent e un veritabil portret.

Scoția îl dă pe Henry Raeburn (1756—1823). Pe acesta îl separă o generație întreagă de Reynolds, dar interpretarea artei portretului rămîne aceeași: doar că e mai puternică, mai greoaie, mai rigidă,

și prezintă puncte comune cu arta lui Romney: aspectul de moment, între altele. Raeburn este un artist puternic localizat, care nu părăsește Edinburgul decît în perioada de formație — cei doi ani din Italia (1785—1787) al căror efect nu e evident. La început ucenic argintar, pare să păstreze întotdeauna ceva de miniaturist, cu toată scara considerabilă a tablourilor sale: acel colorit parcă emailat a cărui strălucire insolită pretinde oarecare obișnuință. Lumina e adesea crudă, artificial concentrată asupra figurii foarte modelate. Ce piepturi nobile au scoțienele lui *(Mrs. Scott Moncrieff, Mrs. Finlay, Mrs. Hamilton)!* Ce nasuri, am fi tentați să adăugăm, acei scoțieni! Uneori întîlnim multă umanitate, fire deschisă, comunicativitate și bonomie în aceste figuri *(Mrs. Campbell, John Wauchope, Adam Rolland, Alexander Adam)*. Acestea nu exclud însă un aspect monumental pe care îl găsim în special la militarii săi ce se înalță plini de măreția strălucitoare a tartanului *(Colonel Alastair Macdowell)* și, poate și mai scînteietor, *Sir John Sinclair*, cu tunică roșie și tartan verde, sonori pe un cer de aramă.
Ca pictor, dacă acceptăm particularitățile unui colorit aspru dar nu neinteresant, i-am putea reproșa că nu e decît un portretist. El ne ajută să înțelegem că însuși un Reynolds, în pofida aspectului foarte convențional al fondurilor sale — a acelei naturi adesea vizibil ferecate în atelierul pictorului, fie arbore, cer sau nori — e total diferit, și că figurile sale sînt vizibil *în raport*, ceea ce le sustrage din lume și le plasează într-un alt univers. Dacă întîlnim vreun fond altfel decît neutru la tablourile lui Raeburn, aceasta nu constituie o regulă, faptul e insignifiant. Rămîne o artă virilă și sinceră pe care o vom descoperi întotdeauna cu simpatie.

*

După Reynolds deprinderea executării unui bun portret este atît de categorică, încît va trebui,

atunci cînd vom continua să admirăm sensibilitatea și talentul, să vorbim de toți în egală măsură: de James Northcote (1746—1831) care e mai mult decît un discipol al lui Reynolds și al cărui *Portret de copil* (Victoria and Albert Museum) este încîntător. Mare parte din pictura lui Thomas Lawrence (1769-1830) este (nu în întregime, dar să ne amintim de Reynolds!) bună și serioasă. A sa *Regina Charlotte* (National Gallery) este pentru un portret regal, de o probitate absolută, de o subtilă iluminare, de o delicată tonalitate argintiu-roză. Portretul lui Charles Lambton, *The Red Boy* — și ne gîndim inevitabil la o replică dată lui *Blue Boy* al lui Gainsborough, prezintă în neglijența aproape insolentă a pozei, alături de roșul triumfător, ceva în egală măsură romantic și modern, ceea ce ne dă impresia că ne aflăm în altă epocă. Dacă hazardul unei expoziții ne face să descoperim un portret ca acela al lui *Arthur Atherley*, surprinși de astă dată de intensitatea cu totul romantică a acestui tînăr bărbat cu vestă albă și haină roșie pe un cer dramatic și un pămînt obscur, ne întrebăm dacă nu cumva există un Lawrence încă nerecunoscut.

De la această ultimă iradiere a influenței lui Reynolds asupra artei portretului să ne întoarcem pentru o clipă la învățăturile lui. Cuvîntările sale sînt categorice, atît în privința ierarhiei genurilor cît și a importanței marilor subiecte, a picturii istorice în particular, legată de o valoare estetică, pe atunci în plină ascensiune: sublimul. El contribuie să susțină, mai mult decît să creeze de altminteri, un curent pe care medievalismul în poezie ca și în arhitectură și gustul pentru neo-gotic îl manifestă uneori: am menționat că Reynolds pictase *Regele Lear*, *Macbeth și vrăjitoarele*, *Miranda* (ca și Hogarth) pentru galeria shakespeariană Boydell la care au fost chemați

să contribuie toți artiștii respectabili ai vremii. În același timp antichitatea greacă era dezvăluită publicului în savante publicații, era descoperit, Pompeiul, Winckelmann se instituia profetul acestei renașteri. Curentul istoricist se manifesta în pictură, trebuie s-o subliniem, mai curînd în Anglia decît în Franța. Printre reprezentanții săi vom cita mai întîi pe James Barry (1741—1806), irlandez de umilă origine, autodidact pe care Edmund Burke îl descoperă la Dublin, pe care îl protejează și-l aduce la Londra în 1764, apoi îl trimite în Italia (1766—1770). Barry este pentru ceea ce se numește stil mare un ultra-Reynolds căruia nici o prudență nu-i temperează entuziasmul, și pentru care stilul mare înseamnă eroicul atît în moravuri și costume, cît și în subiect. Cu alte cuvinte antichitatea. Cînd Barry revine de la Torino, îl vom afla în nord cu flamanzii și olandezii — cu cotidianul „Domnul să te ajute Barry!... În țara unde te duci, pictorii de stridii și foi de ceapă, șireteniile coloritului și alte nimicuri copilărești sînt la fel de gustate ca și aici". Barry e bine primit la întoarcere și pictează pentru marea sală a societății de Arte Frumoase o serie de tablouri vaste, pline de grandoare, pe tema „Progresul civilizației". Dar asprimea, agresivitatea, domină în caracterul lui; insultă, calomniază de jur împrejur și sfîrșește prin a fi expulzat de la Royal Academy în 1799, devenind blestematul care dorise să fie.

La antipod se află Benjamin West (1738 — 1820), născut în America, despre care Ellis Waterhouse crede a fi poate semnificativ faptul că împreună cu compatriotul său Copley îndrăznește nu fără scandal să îmbrace eroismul în costume moderne. Dar din 1764 lucrează clasic *(Alegerea lui Hercule)* și din 1768 abordează eroicul *(Cleombrote alungat de Leonida)*. În
75 același an: *Debarcarea Agripinei la Brindisi* și

Regulus părăseşte Roma pentru ultima oară, comandă regală, toate atrăgînd atît de mult atenţia publică încît moda trece şi în Franţa. Totuşi în 1771 West se reîntoarce în prezent şi pictează *Bătălia de pe înălţimile de la Abraham şi moartea lui Wolfe*, aproape aşa cum au avut loc, inserînd totuşi în chip foarte vizibil mitul războinicului sălbatic, un alt mod de eroism. Se spune că Reynolds a pledat în zadar ca personajele să poarte costume antice. Costumat în haine moderne, tabloul a avut un enorm succes, consacrat şi prin difuzarea gravurii cu aceeaşi temă. E o etapă.

West, care suferea de a fi fost preşedinte la Royal Academy, e un artist mai variat şi mai puţin neinteresant decît am putea crede auzindu-l proclamat întotdeauna omul unui singur tablou. Peisajele lui nu sînt lipsite de imaginaţie[1]. Nu sîntem total surprinşi cînd, bătrîn cum era în anul 1817, va fi prins de romantismul către care de multă vreme se îndrepta şi pe care l-a produs în spiritul apocaliptic al momentului în *Moartea pe un cal alb*.

John Singleton Copley (1738—1815), venit mai tîrziu din America, a rămas străin de convenţiile europene. Cu toate că era un pictor ce-şi poseda suficient meseria, există ceva naiv în imagistica sa populară şi aproape arbitrară în alegerea subiectului pe care îl compune pentru Academie în 1778, *Brook Watson şi rechinul*. Moment dramatic: omul gol se zbate în valuri, enormul rechin cu botul deschis este gata să-l prindă; din barcă un om aruncă un harpon, alţi doi se apleacă spre naufragiat. În 1783, Copley pictează *Moartea comandantului Pierson*, frumos

[1] De văzut la Tate Gallery un *Peisaj cu oi*, frumos modulat de arbori roşietici în planul al doilea, cu distanţe violete şi opacităţi albastre sub nori.

tablou de acțiune războinică, puțin grandilocvent dar superb luminat și compus. Îi datorăm și cîteva portrete de o singulară veridicitate *(Mrs. Gill*, Tate Gallery)[1].

[1] O notă de fantezie animată și adesea strălucitoare se distinge către sfîrșitul secolului între pictura nobilă a lui Reynolds și pictura de gen înrădăcinată în tradiția națională. Îi găsim în această zonă intermediară pe Stothard (1755-1834) amic cu Blake pentru o vreme, care ne dă spre exemplu *Zei și nimfe la baie*, pictură în uleiuri luminoase (Victoria and Albert Museum) și pe Julius Caesar Ibbetson (1759-1817). *The Mermaid's Haunt — Peștera Sirenelor* — este de o artă rococo, clară și păgînă, și cum adesea rococoul se află pe drumul romantismului, nu sîntem surprinși de a găsi bizar și fantastic, *Faeton în furtună*, care pare a purta la dimensiunea dramatică a prototipului mitologic, printre culmi stîncoase și prăpăstii, sub cerul brăzdat de fulgere, atelajul cotidian

VI. GAINSBOROUGH: PORTRETUL ÎN PEISAJ

Tot ceea ce am crezut că pot stabili cu privire la Reynolds, am realizat lăsînd la o parte pe marele său rival, Thomas Gainsborough (1727—1788) a cărui figură alcătuieşte un singular contrast cu cel dintîi. Gainsborough tocmai murea pe cînd Reynolds îşi pronunţa cel de-al „Paisprezecelea Discurs, care constituie în parte un adevărat elogiu la adresa lui. Într-un pasaj adesea citat, dar de foarte mare importanţă între altele pentru faptul că Reynolds subliniază ceea ce noi n-am fi îndrăznit să facem cu atîta claritate, se spune că înainte de secolul al XVIII-lea n-a existat nici o tradiţie eminamente engleză, caracteristică în pictură. „Dacă vreodată — spune el, această naţiune ar produce atîta geniu încît să echivaleze cu distincţia onorabilă a unei şcoli engleze, numele lui Gainsborough ar trebui transmis posterităţii ca unul dintre şefii de promoţie în istoria artei noastre". Cu toate că el menţine aici, cel puţin prin diverse implicaţii, un scrupulos echilibru între variatele ramuri ale geniului lui Gainsborough, tot el declarase altă dată, spre enervarea lui Wilson, că Gainsborough ar fi cel mai mare pictor de peisaje.

Înainte de a-i evoca cariera, să amintim care era situaţia atunci cînd a debutat în pictura engleză de peisaj. Aşa cum o arată însăşi modesta ei poziţie în ierarhia academică şi în con-

cepția lui Reynolds, aceasta nu era prețuită și cu atît mai puțin solicitată, cu toate că se afla în curs de valorificare, și cu toate că estetica pitorescului, de care e legată, e în plină desfășurare. Vanitatea clientului nu e satisfăcută numai de posedarea unui tablou aparținînd unui pictor de reputație; el pretinde ca acest tablou să fie și reprezentarea lui însuși. Poate deci că însăși necesității de a trăi și de a-și face un nume, în aceste condiții, îi datorăm de bine de rău pe Gainsborough portretistul.

S-a născut la Sudbury în Suffolk, în 1727. O privire asupra hărții Angliei ne arată că cele două provincii Suffolk și Norfolk — Estul Angliei — întinse către Țările de Jos, sînt mai puțin universal-plate, dar se bucură de aceeași lumină, de aceleași dulci intimități vegetale, de aceleași umbre verzi și aceeași tradiție culturală, reprezentată din generație în generație printr-o mare circulație de tablouri de gen și peisaje ale maeștrilor — mai ales ale micilor maeștri flamanzi, către bogatele așezări din această parte: Wynants, Hobbema, Ruysdael și alți vreo sută de confrați mai mici sînt oaspeți familiari ai acestor regiuni de litoral. Gainsborough crește printre ei. Își descoperă încă din copilărie vocația pentru pictură. Pare să nu fi întîmpinat greutăți pentru a o face acceptată și de tatăl său, negustor de postavuri dotat cu fantezie, cu o fire veselă și puțin cam ruinat. La vîrsta de treisprezece ani, în 1740, pleacă la Londra unde își învață meseria pe lîngă doi maeștri: unul, desenatorul-gravor francez Gravelot, bun ilustrator al grațiilor pretențioase ale școlii lui Watteau; celălalt, Hayman (1708 — 1776), artist de factură inegală, în principal portretist și pictor de „conversații" influențat în egală măsură atît de școlile continentale cît și de arta lui Hogarth. Walpole notează că este tentat să aplice figurilor sale picioare strîmbe și mă tem că acestea au devenit contagioase. Dar Hayman este un inventiv experimentator care aduce încontinuu
 inovații în multe ramuri ale picturii de gen.

Să reținem numai tablourile sale cu scene cîmpenești și de petreceri rustice la nevoie amestecate cu teme de istorie sau teatru, ca de pildă scena luptelor din *As You Like It*.

Gainsborough nu va merge niciodată în Italia, iar instrucția academică pe care a primit-o sub îndrumarea celor doi maeștri ai săi a fost cu siguranță limitată. El nu va spune nimic în această privință deși va declara: „Suffolk a făcut din mine un pictor". „N-a existat vreun boschet pitoresc, un frumos copac solitar, un arbust, un izvor, un singur stîlp din orașul meu natal sau din împrejurimi, pe care să nu-l fi păstrat precis în amintire încă din vremea celor mai tineri ani ai mei." Același ton de ancorare în copilărie îl vom regăsi în analogii verbale surprinzătoare și la Constable. Începe să apară subiectivismul pasionat al romanticilor, pe care îl recunoaștem în plină epocă clasică la un geniu e drept inegal atît în caracterul cît și în formația sa.

Inegal va fi Gainsborough atît în viață cît și în moravuri: nervos, instabil, copleșit de realitate pînă într-atît încît o singură seară petrecută cu Johnson îi va fi de ajuns pentru a-i reproduce, fără voia lui, toate ticurile și grimasele. Nu poate suferi cărțile, dar cîntă fericit la viola da gamba. N-are nimic împotriva unui chef straşnic, pentru a se vindeca astfel de frecventarea obligatorie a cercurilor mondene, după care zace însă două-trei zile fără să picteze nimic. E socotit indolent, dar poate nu e decît un ciclotimic, căci ardoarea și bucuria de a picta zac într-însul: au rămas de la el aproape șapte sute de portrete și încă vreo două sau trei sute de peisaje, fără a mai socoti desenele, guașele și celelalte lucrări pe care le-am putea denumi naturi-mixte.

În 1745, adolescentul se instalează deja ca pictor la Londra; în 1746, decepționat (de sine însuși în special), mereu impulsiv, se reîntoarce la Sudbury unde întîlnește la o plimbare o tînără fată față de care simte în primul rînd o atracție fizică. Se căsătorește cu ea. Se spune că ar fi o fiică naturală a unui duce. Mai sigur e faptul că fata

dispunea de o rentă de două sute de lire. Nu e pentru el legătura ideală, dar Gainsborough poate să picteze: nu va muri de foame.

Vorbește despre un peisaj pe care l-ar fi pictat înainte de părăsirea școlii și pe care l-a terminat în 1748. Nu e de găsit nicăieri, dar la aceeași dată oferă azilului de copii găsiți, continuînd tradiția lui Hogarth, un tablou care reprezintă *Spitalul de la Charterhouse*. E un peisaj urban în spiritul tradiției perspectivelor flamande. E în același timp și o foarte personală capodoperă. Un drum pietruit duce către construcțiile care barează orizontul dincolo de arborii aflați în stînga, pornind de la clădirea înaltă din dreapta, pentru a stabili planul al doilea. Dar îndrăzneala constă în lumina care joacă pornind de la cerul pe jumătate înnourat, în contrastul de o violență pură dintre umbra — foarte colorată — și partea luminată a drumului și a peretelui care îl mărginește; pietrăria de un brun roșiatic devine aproape galbenă, peretele trece spre roz. Îndrăzneala mai rezidă și în cele două mici siluete de copii care se joacă pe jos cu mantale și pălării și care marchează cu precizie liziera dintre lumină și umbră. Aceste tablouri se pictau cu scopul de a atrage atenția publicului asupra pictorului. E caracteristic lui Gainsborough de a fi voit să intereseze printr-o asemenea operă. Nereușind însă, pictează portrete. Cele din jurul lui 1750 nu sînt în vădit progres față de timpul respectiv, dar ne fac să ne gîndim mai ales la ceea ce cuprindea epoca în materie de pictori stîngaci și puțin întîrziați, ca Highmore, Dandridge, Hudson, Devis, Hayman, siluete înțepenite, picioare împiedicîndu-se unul de altul, centru de gravitate nesigur atunci cînd nu sînt așezate într-o poziție ce pare tot timpul provizorie *(Heneage Lloyd și sora sa*, la Fitzwilliam Museum; *John Plampin* la National Gallery; *Pictorul, soția sa și copilul lor)*. Trecem repede peste aceste amprente de naivitate și sîntem tentați a reține stîngăcia pozei dar, în
 același timp, și grația liniilor, savoarea coloritu-

lui. Toate acestea le sesizăm cu destulă dificultate: sîntem fascinaţi însă de pictură ca pictură în sine. Se observă de altminteri foarte bine că însuşi Gainsborough nu se prea interesează de subiectele pe care le alege. Dacă luăm spre exemplu tabloul intitulat în chip bizar *A Lady and a Gentleman* (la Dulwich) şi, în jumătatea sa din stînga, cel mai celebru tablou din tinereţe *Mr. şi Mrs. Andrews* (National Gallery), observăm că e vorba de două variaţii pe aceeaşi temă: în stînga copacului, el, în picioare, în dreapta copacului, ea, aşezată. Ea e aproape aceeaşi; pălăria şi rochia au altă culoare, dar păstrează aceeaşi formă. Tabloul de la Dulwich ne face să ne gîndim la acele specii de animale la care masculul se remarcă prin penele-i strălucitoare, jachetă lungă roşie, costum şi pantalon albastru-negru. Ea, ca o raţă modestă, în rochie brună ce se pierde în peisaj. Lirismul din tabloul *Mr. şi Mrs. Andrews* este mult mai total, totul cîntă, de la firele de iarbă pînă la nori, pînă la trunchiul copacului care pare că primeşte o parte din reflexele din movul lor luminos. Rochia de satin bleu deschis a femeii, tunica gris-beige trecînd spre un verde uşor în umbra vînătorului, alcătuiesc acordul unei tonalităţi dintre cele mai delicate şi mai fericite pe care ni le-am putea imagina. Umbrele, netede, sincere, aproape limitate, caracterizează un modelaj care reprezintă aici naivitatea despre care am vorbit mai înainte: ai impresia că te afli în faţa unor figurine de turtă dulce şi nu a unor fiinţe vii, a căror carnaţie se scaldă în voalul atmosferei. În jurul personajelor, un peisaj care nu pare întru totul de factură picturală. În dreapta femeii se vede un drumuleţ inform cum n-o să vedem niciodată la Rubens; dar cîmpia întinsă, cu grîu încă verde, arborii care preced prelungirea obscură a unei păduri, întreruperea discretă a liniilor care marchează copacii, totul încîntă, momentul şi maniera, a cărei sinceră, sănătoasă şi veselă soliditate nu o vom mai regăsi la maturitatea artistului. Coloritul acid şi proaspăt, tonurile verzi, roşii,

sincere, și ușoare, gama albastrurilor și a ocrurilor ne fac să ne gîndim la Goya, ca și alte aspecte ale viziunii artistului, chiar fără a exclude o oarecare rigiditate a personajelor.

Peisajele pure din aceeași epocă, de exemplu *Peisajul cu pădurea de la Cornard* (National Gallery of Scotland, Edinburgh) sînt pictate cu aceeași intensitate luminoasă și aceeași transparență: apă, cer, cariera de piatră, personajele minuscule și bine modelate, vîrtejul de apă care se ghicește în partea de jos a tabloului, drumul întortocheat care se sfîrșește în partea de sus — regăsim același farmec. Cel mai celebru dintre peisajele acestei prime perioade e *Cornard Wood* (sau *Gainsborough's Forest)* de la National Gallery care, mai mult decît *Charterhouse*, rămîne în tradiția olandeză: peisaj plasat în cotidian prin discrete prezențe umane, care îi dau mișcare și viață.

Se văd doi măgărași, un sat ghemuit în singurul colț de orizont vizibil între copaci, un drum care trebuie să ducă undeva dincolo de o cotitură care lasă să se vadă crupa unui cal și călărețul său; ceva mai aproape, diverse alte personaje clasice, un țăran care umblă cu cîinele și un lemnar în prim plan, care-și leagă maldărul de vreascuri; luciri de apă și reflexe într-o baltă; iar în rest, arbori pictați cu dragoste în spiritul tradiției lui Hobbema[1]. Gainsborough spune foarte just despre acest tablou: „Nu se observă mare lucru în sensul compoziției dar contactul intim *(closeness)* cu natura, studiul și grija pentru detalii valorează cît tot ceea ce am realizat în continuare". (1748)

În 1752, prima mișcare decisivă pe care o întreprinde Gainsborough este aceea de a părăsi Sudbury pentru a pleca la Ipswich, port de estuar dar deschis către întreaga lume, unde îl întîlnește pe Philip Thicknesse, personaj morocănos însă care

[1] Există la Muzeul din Dulwich un tablu de Wynants, *Margine de pădure*: drum care cotește la stînga, un cal care pleacă, trunchi de copac prăvălit ca centru de lumină, deci într-adevăr prototipul acestei tematici.

leagă o strînsă prietenie cu tînărul artist, îl încurajează, ba mai mult, îl critică, mai ales în privința stîngăciei și a rigidității figurilor sale. De la Ipswich datează diverse naturi-mixte elaborate de geniul pictorului: portrete, „conversații", sau scene de gen stăpînite de natură, ca de pildă *„Tăietor de lemne făcînd curte unei lăptărese"*, scenă dominată de o pasiune luminoasă, de o fremătare rapidă care trece de pe spinarea unei vaci albe, plină de umbră și claritate, pe găleata și pe sînii lăptăresei, ca și pe stejarul uriaș și găunos, plin de noduri, care le încadrează amorul.

El adaugă de data aceasta, unei prospețimi încă intacte, o tehnică foarte sigură: se observă faptul în delicatele sale portrete. În această a doua fază, modelarea formelor este caracteristică prin sensibilitatea și moliciunea pielii, și am fi tentați să apreciem în redarea artistică un realism aproape excesiv, dacă n-ar fi intensitatea atît de expresivă a privirilor și a gurii, descoperirea în plin secol al XVIII-lea a adevăratei naturi a copilăriei, a puternicei și deosebitei ei conștiințe a lumii ce iradiază pe chipuri, în gesturi și în mișcări, sensibilă prin contagiune pînă și în degajarea catifelată a stofelor (trei portrete ale celor două fiice ale sale, la Victoria and Albert Museum și la National Gallery).

În 1759, Philip Thicknesse se află la originea celei de-a doua migrațiuni. Gainsborough părăsește Ipswich pentru a pleca la Bath. Din 1760 pînă în 1774 va picta la Bath, într-un mediu monden și cultural dintre cele mai rafinate din Anglia, dar în același timp exigent, stilat, unde succesul rezidă în a cuceri, și unde trebuie permanent lărgite bazele artei sale, în egală măsură cu afirmarea originalității viziunii proprii. Are mijloace noi la dispoziție. Pictorul de atunci, dacă pe de o parte privea mai mult spre trecutul artei sale, nu avea nici facilitățile vreunui muzeu real, ca să nu mai vorbim de vreunul imaginar. Dar în acea vreme de grandoare oligarhică aproape feudală, el dispunea totuși, și faptul era poate

important, de acces liber în multe case mari, care posedau importante colecții particulare. În jurul orașului Bath se aflau castele, ca de pildă Wilton. Gainsborough a găsit aci operele a doi artiști care vor exercita asupra lui o influență decisivă, Van Dyck în privința portretului și Rubens în domeniul peisajului. Van Dyck mai mult prin ton decît prin stil, prin încrederea în sine însuși și gloria mondenă pe care Gainsborough se pricepe foarte bine s-o atașeze individualității sale; mai bine zis, trăiește acum o etapă nouă, subtilă, a bucuriei de a picta. Van Dyck contribuie să întărească în el sensul vibrației colorate a materiei, fie ea mătase, voal sau cer, în care se regăsește temperametu-i nervos. Totuși nu e influențat decît în direcția lui însuși. Desigur, există *Blue Boy* (1770, Huntington Library la San Marino în California), „Gioconda" lui Gainsborough, tabloul pe care-l cunoaștem de pe cînd nu cunoșteam încă pictorul, și în care artistul, într-un moment de identificare cu maestrul anglo-flamand, și pentru a comemora șimai bine stilul a îmbrăcat modelul cu un costum din epoca lui Carol I. Coloritul argintiu evidențiat de transparențe subtile, suplețea și prestanța sînt excepțional transpuse. Jocul nu e lipsit de sens. În 1765, în portretele sale de bărbați, Gainsborough încă nu știa ce să facă cu picioarele modelului pe care de bine de rău, mai totdeauna le făcea încrucișate: se observă mereu nesiguranță în echilibrul modelului. *Blue Boy* sau alte portrete contemporane nu ne mai oferă temeri de genul acesta. Mai mult, Gainsborough a învățat să dispună alternativ în cursul anilor șaizeci, de factura sa veneto-flamandă, pitorească și abruptă de contrast și de clarobscur, unele dintre portretele sale cîștigînd o demnitate cu totul nouă *(James Donnithorne, George duce de Montagu, William Fitzwilliam*[1] etc.)

[1] Aceasta din urmă (1775) la Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Perioada de la Bath este în general de o mare și bogată varietate: să citățm marele portret roz al lui *Mary, contesă Howe* sau acela al lui *Elisabeth și Mary Linley*, muziciene (1772), care mi se par, deși mai puțin dotate cu o imediată putere de seducție, că ating culmi mai depărtate, dincolo de sofisticare sau naivitate — vădind o pictură complet și pasionant liberă, o strînsă intimitate cu subiectul, un adevăr dincolo de orice realism. Aceste fețe puțin modelate sînt totuși extraordinar de prezente prin privire, iar ținuta capului, rochia albastră și rochia verde, pictate în tușe mari, constituie impresii picturale și nu „redarea" unei stofe, fondul de frunziș ce trece în spatele lor de la lumină la întuneric, fără pic de cer, constituind de asemenea o fericită libertate.

S-a discutat, între alte aspecte ale artei lui Gainsborough ca portretist, despre pătrunderea sa psihologică. Singurul răspuns rezonabil, pare-se, este că Gainsborough nu e Reynolds, deci nu exprimă același lucru întrucît nu același lucru îi interesează, pentru că nu încearcă să descopere permanența dincolo de clipa prezentă, ci dimpotrivă adevărul acestei clipe și nu numai ceea ce am denumit prezență, dar și raportul acestei prezențe cu el însuși, pe care include într-o mișcare lirică, aceea a însăși imaginației sale picturale. Arta lui Reynolds, puternic intelectuală, debordează interesant dincolo de specificitatea picturală, cea a lui Gainsborough se reține. Totuși, unele aspecte ale vieții, gravitatea vîrstei spre exemplu, le apropie: se pot compara portretul evocat mai înainte al lui *Lady Albemarle* cu acel al lui Gainsborough, *Mrs. Portman* (1767—1768) împrumutat la Tate Gallery, prin folosirea energică a umbrelor.

În aceste castele splendide, Gainsborough descoperă opera lui Rubens, a cărei influență o vom regăsi de-a lungul a două generații de peisagiști englezi. Turner scrie despre peisagistul Gainsborough

într-un stil cam pompos: „Primele sale eforturi au fost de a-l imita pe Hobbema, dar natura îi furnizează în curînd un material mai bun." E o judecată oarecum lipsită de sens, căci Hobbema și cei de categoria lui l-au lăsat pe Gainsborough foarte aproape de natura în care și-a desfătat copilăria și nu se va depărta de ei decît atunci cînd se va depărta și de ea. De fapt Rubens e cel care-i oferă o substanță mai bună: în 1768 îi scrie lui Garrick o scrisoare entuziastă despre unul dintre peisajele lui, despre efectele ușoare aplicate pe tente calde etc. La Ipswich, de altminteri, Gainsborough construia peisaje cu mai puține detalii, mai depărtate de real, cărora istoricii englezi de artă le aplică epitetul peiorativ rococo, adăugînd și „French", chipurile pentru o și mai justă apreciere. Gravelot i-a transmis reveria pastorală, care poate fi atît justă cît și injustă, în egală măsură și Watteau și Boucher. Există fără îndoială și puțin adevăr în această analiză, dar dialectica dintre real și ideal depășește acest episod în timp și spațiu. Peisajul observat în particularitatea lui, este considerată în istoria artei mai puțin *normal* decît peisajul compus din trăsături tipice — de pildă, dispoziția și funcțiunea structurală a copacilor mai mult sau mai puțin schematizați, atmosfera, posibilitatea de mișcare de-a lungul spațiului considerat ca o scenă, toate atribute simbolice ale peisajului[1].

În plus, mai e faptul că atunci cînd, după influența lui Hayman și Gravelot, se află în contact cu „rococo-ul francez", Gainsborough picta peisaje realiste în stil flamand și abia după douăzeci de ani de participare la școala engleză realizează către 1770 un peisaj ca *Țărani plecînd la tîrg* (la Kenwood House), arbori ușor conturați și

[1] Să-l luăm pe însuși Gainsborough ca martor în scrisoarea categorică pe care o scrie contelui Hardwick, în care refuză să-i picteze un anume loc cerut de acesta. „N-a văzut niciodată un loc care să ofere un subiect egal cu cele mai slabe imitații după Gaspar, sau Claude".

neidentificabili, suprimarea planurilor intermediare și a variației tonale în fața unui orizont de fantezie etc. Sau în 1767 cînd produce curiosul echivalent al unei *Serbări galante*, o foarte frumoasă și foarte artificială serbare cîmpenească, sub titlul „*Carul recoltei*“ (The Harvest Waggon)[1]; în realitate mult mai artificial decît pastoralele melancolice ale lui Watteau, care nu disimulează nici mondenii, nici vidul ce emană din ei. Aici distingem clar fiicele pictorului, Mary în șaretă și Margareth, încercînd neîndemînatecă și în mod periculos să se cațere pe roată, cu cîțiva tovarăși ceva mai rustici care joacă în chip de actori rolul de țărani. Aceasta nu înseamnă că tabloul nu e frumos, șareta detașîndu-se într-o lumină vie față de umbra unui masiv buchet de copaci, figurile țîșnind în piramidă, într-o mișcare verticală care parcă ar voi să zăpăcească bietul cal, îngrozitor de speriat în elanul său de a porni înainte. Culorile cele mai vii și mai luminoase sînt concentrate în jurul stofei roșii care atîrnă din vehicul; totul, pînă și umbra, este foarte colorat.

În 1774, Gainsborough, care devenise în 1768 membru fondator la Royal Academy, părăsește Bath și se instalează la Londra. Urmărind catalogul și observînd frecvența operelor sale, vedem că a întîmpinat în continuare oarecare dificultate pentru a se face cunoscut. Cu Academia nu era în relații prea bune și pe deasupra nici cu Reynolds personal nu se înțelegea deloc. În 1776 totul se schimbă deodată și devine pictorul favorit al Curții. Înainte, puținele comenzi de portrete îi îngăduiau mai mult răgaz pentru peisaj. Din 1775 datează *Adăpatul vitelor* despre care Horace Walpole scrie că „acest peisaj în stilul lui Rubens este cel mai frumos din cîte s-au pictat în Anglia“.

Se scaldă în lumina aurie a serii, care se concentrează și se îndreaptă către adîncitura adăpătoarei, către malul nisipos de deasupra, unde se ridică

[1] Barber Institute — Birmingham.

din apă reflexe albăstrui, spinările vacilor, apa albastră; lumina scaldă picioarele și trunchiurile copacilor înalți, ce formează două mase întunecoase între care privirea, traversînd o bară de umbră, se duce către colinele îndepărtate, ușoare, aeriene și cerul iradiat, cu norii ușori punctați în aur.

Nimic nu e opac, frunzișul străbătut de lumină pare transparent alături de cer. E o sinteză fericită a două principii, redarea reală și simplificarea lirică a formelor.

E natural ca la maturitate să găsim un Gainsborough mai complex, mai multiplu. El este autorul tabloului *Mrs. Graham* (1777 la Edinburgh). E mai strălucitoare și am putea spune mai provocătoare decît toate frumusețile mondene ale lui Reynolds. Siguranța tonală este perfectă, difuzarea subtilă, a unui roz carmin între rochia și soclul coloanei de care se sprijină nefericită. N-are nici o importanță că fața îmbufnată, în aroganța ei, e în dezacord cu toate; freamătul tulului mov peste brațe ne satisface. Reflexele mov și roșiatice par iradiate din penele roz ale pălăriei către vîrtejurile ce frămîntă albastrul cerului; planul din fund completează frunzișul verde și brun-roșcat, de toamnă timpurie. Acest tablou atît de personal e totuși un portret de castă, glorificat prin tradiționalul simbolism de prestigiu al capului de coloană clasic, de la Van Dyck. În același an Gainsborough o pictează pe fiica sa Mary, pentru propria-i plăcere, la o scară mai modestă, ca simplu bust (Tate Gallery). Nici un portret al lui Gainsborough nu are mai mult decît acesta darul suprem și grația prezenței în care arta se întrece pe sine; nu are o pictură mai frumoasă: sub cochilia ușoară, abia materializată a pălăriei, coafura, la care n-a fost niciodată atît de sensibil, e tratată prin unde picturale, gulerul deschis pare un frison luminos corsajul se pierde într-un fond imprecis și realizează încă și mai puternic concentrarea asupra

 clarității și atenția asupra frumosului chip grav.

Am spus că *Blue Boy* e Gioconda lui Gainsborough. Nu cumva, mai curînd e *Mrs. Siddons* (1783)? Draperia roșie de fond despre care sîntem tentați să spunem că a mai servit și doamnelor Waldegrave și pălăria neagră urcînd în forma unui înalt edificiu de pene în care roșul se reflectă în negru, aceasta e uvertura care oprește ochiul asupra unui cap aproape total inexpresiv, dar al cărui păr e admirabil. Manșonul de blană roșcată constituie și el una din caracteristicile puternice. Restul e strălucire și vibrație: rochie cu mici dungi albastre, eșarfă în ocru în jurul brațului, notă de albastru insistent la guler, șal prelungit ca centură. Portret măreț dar nu de prea mare artă. Am putea să-i preferăm, pentru cine știe ce nesiguranță sau vreun sentiment vag al unui destin vizibil, tabloul *Perdita* din Colecția Wallace, prezență umană tot atît de fragilă și mătăsoasă ca și cățelul alcătuit exact din aceeași substanță, adică la fel și în mod egal de sensibil ca pictură. E așezată într-un peisaj schematic și atrăgător. Trebuie să mai adăugăm că Gainsborough iubea cîinii: blana lor, ca și coafura femeilor, este eminamente pitorească, iar pictura sa *Doi Fox-terieri*, de la National Gallery este tot atît de delicată și armonioasă ca aceea a oricărei femei frumoase. Ochii lor, privirea, atenția serioasă, vibrația la contactul cu lumea, sînt de aceeași factură pe care o întîlnim la Reynolds în ceea ce privește modul în care surprinde tot ce e mai specific la copii. În 1783 Gainsborough pictează *Aleea* sau *St. James Park* (Frick Collection, New York): o curioasă „serbare galantă", ultim reflex al unui Watteau îmburghezit, minunat compusă, aerisită și ritmată ca un dans. Se disting la prima privire, construind spațiul în profunzime, cinci grupe, total sau parțial, clare, iar mai departe umbră. Siluetele sînt mai mici în proporție cu peisajul, așa cum nu le întîlnim prea des la Gainsborough, ba poate chiar prea mici, ca și arborii parcului care le încadrează, mai curînd schițați decît pictați, dar în chip fermecător.

Ai spune că privești un balet în care figurile ce se duc și vin, privirile care se încrucișează, creează ritmul. Culorile, șatenul roșcat al celor două coafuri, roșul unei tunici de ofițer, ușurința albastrului celor trei rochii, își au rolul bine determinat.

În 1785 pictorul cîntă poemul celor doi soți Hallett într-un tablou celebru, *The Morning Walk* (Plimbarea de dimineață, National Gallery). Tot freamătul spumos al acestor ultime picturi se află în rochia tinerei femei și în tulurile care o înconjoară și în care mai visează amintirea unui verde ușor, pe care îl mai găsim și în penele pălăriei mari, în vegetația din jur, unde trece și către tonuri albăstrui tot atît de diafane. Plimbarea din dimineața vieții în care abia se vede o urmă slabă a rigidității sau a unei aluri timide, puțin afectate, care nu reflectă aici decît farmecul prospețimii și poate distincția națiunii. Gainsborough nu va mai reveni niciodată la Hobbema după ce l-a văzut pe Rubens; niciodată nu va mai accepta copia realului după ce a văzut ce compoziții poate crea imaginația. Tabloul *Market Cart* din 1786 (Tate Gallery) a îndulcit numai într-o textură mai suplă, realizată în tușe fine, mai coerente și mai dense, tenta ușoară care în tablourile de maturitate ține locul frunzișului. Mai mult ca niciodată e vorba de pictură și nu de natură, sînt arbori în care recunoaștem punerea în practică în chip admirabil a regulilor care guvernează arborele pictat. Tonurile brun-roșietice ale toamnei, bejul închis și verdele maroniu sînt grupate într-o succesiune construită și modelată pînă la deschiderea din stînga, care face să treacă privirea spre orizont, prin masivele tufărișuri de verdeață. E clar că necesitățile unei compoziții pitorești au dirijat totul. Geniul pictorului a oscilat între tradiție și modă, dar în mai mare măsură a cedat propriului și noului său entuziasm pentru pictura de gen. Trăsurica în care femeia și fetița sînt așezate printre morcovi, cu cei doi copilași, cu cîinele și eternul tăietor de lemne, aduc

formulei un echilibru precar. Lumini somptuoase trec printre arbori traversînd tabloul, pentru a ilumina trăsurica, fetița în rochie roșie, calul și cîinele. Dar iată că vine seria considerabilă: *Cottage Doors*, *Cottage Door and Girl with Pigs*, *Cottage Door with a Peasant Smoking*, demonstrînd un Gainsborough pre-victorian, duios, mai agasant dacă e posibil chiar decît Reynolds și care nu are de ce să-l invidieze nici pe Greuze nici pe Wilkie.

El care se minuna de varietatea lui Reynolds, este în realitate cel mai variat dintre pictori. Ultima sa perioadă e și cea a numeroaselor marine, dintre care una cel puțin, deja în chip curios turneriană, cu pînzele ei culcate de un vînt puternic care aruncă valurile spre faleza cretoasă, unde cîteva mici personaje dau o notă de neputință umană, griul norilor, griul albăstrui al cerului, griul verzui al apei, griul fumuriu al stîncilor alcătuind o pînză de atmosferă romantică, modernă. Au fost numeroși istorici de artă care au remarcat pre-impresionismul lui Gainsborough, culorile sale pure. Acuarelele, guașele sale, amestecul fantezist de cretă și pictură, tratate într-un spirit destins și eliberat, sînt în fond niște schițe, dar lasă impresia unui penel agil și sigur, care se abandonează unor jocuri expresive de texturi.

Anecdotele timpului amintesc că la începuturile lui, se îndeletnicea cu modelajul de figuri — în special de vite, dintre care unele s-au păstrat. Se pare că se folosea de ele în pictură și într-adevăr poate vedea oricine calitățile sculpturale ale unor vaci de pildă — să ne gîndim numai la *Tăietorul de lemne făcînd curte unei lăptărese* — unde este evidentă existența unei asemenea surse. Utiliza în egală măsură păpuși și putem spune că și acest lucru se observă. S-ar părea că imaginația lui avea nevoie de asemenea stimulente. Să ne reamintim ce spunea Reynolds în cel de-al „Paisprezecelea Discurs" al său: „De la cîmp aducea în atelier trunchiuri de arbori, diverse ierburi și tot felul de animale mici de diverse specii. Își

construise chiar un fel de peisaj-model pe o masă, compus din pietre sfărîmate, ierburi uscate și bucățele de oglindă pe care le mărea apoi la proporții de stînci, arbori și ochiuri de apă... Așeza în prim plan capete de plută sau cărbune, iar în planul al doilea, lut și nisip; construia arbuști din mușchi și licheni și realiza depărtările din conopidă și bucăți de sticlă".

Avea o cutie în care-și construia perspectivele și orice vizitator al Muzeului Victoria și Albert poate admira peisajele minuscule pe sticlă luminate din spate cu o lumînare. Philippe de Loutherbourg, prieten de origine franceză al pictorului, se pare că de-a dreptul îl fascina cu toate aceste experiențe și invenții, pe care le concepea în cele mai diverse forme, jocuri, proiecții, difuzări de lumină *(Eidophusicon* etc.*)*. S-a căzut unanim de acord că picta foarte frecvent seara, la lumina lumînărilor și că de acest fapt căuta să profite cît mai mult posibil, folosind efectele oferite de lumina artificială, carnația mai vie, armoniile îndulcite.

Picta nervos, dezinvolt și cu tehnici improvizate, mult mai mult decît își închipuia Reynolds: „Toate zgîrieturile și notele bizare, scrie Reynolds, care privite de aproape sînt atît de perceptibile în tablourile lui Gainsborough, care apar chiar unor pictori experimentați mai curînd ca efecte ale hazardului decît ca o intenție vădită, acest haos, acest aspect rebarbativ și inform capătă printr-un soi de magie, formă de la distanță, detaliile par atît de la locul lor încît nu putem să nu recunoaștem plenitudinea efectului de lucru îngrijit, sub aparență de hazard, grabă și neglijență."

„Trebuie să recunoaștem că tușele frînte ale lui Gainsborough au contribuit mult la reliefarea efectului care e de o frumusețe remarcabilă în operele sale." Și Reynolds crede că se poate vorbi de „modul său de a compune simultan, într-un ansamblu toate părțile unui tablou, cum numai natura o poate face".

Există în aceste afirmații unele observații sugestive, unele clișee și destule puncte dubioase. Gainsborough însuși ne mărturisește însă despre maniera compoziției sale lucruri mai esențiale. „O parte dintr-un tablou trebuie să fie ca prima parte dintr-o arie muzicală, de așa natură încît să ghicim ceea ce urmează în cea de-a doua parte a aceleiași arii". „Dacă artistul nu poate să domine un mare număr de obiecte așa fel încît să le adune într-un ansamblu în același tablou și toate în perfect acord între ele, să renunțe oare la unele și să nu rețină decît un număr redus?"

Compoziție picturală deci, ca a unui muzician care găsește aceeași fericire în a cînta la viola da gamba ca și în a picta. Această calitate muzicală rezidă în paleta lui, în coloritul care constituie de fiecare dată cîte o compoziție pe trei sau patru note, al căror joc, schimb, raporturi reciproce contează în chip absolut, respectul culorii locale rămînînd relativ pe plan secundar. Gainsborough păstrează, îmbogățit de subtilități mai mult decît transformat de Van Dyck și Rubens, albastrurile și tonurile sale verzi luminoase, brunul și ocrul viguroase, roșul și rozul. Tonurile ușoare, tentele adesea acide ne fac să ne gîndim la Goya ca și curiosul amestec de grație și stîngăcie al figurilor. S-au remarcat la el diverse trăsături caracteristice impresioniștilor, tușelor de culoare pură juxtapuse în care privirea se chinuie să cuprindă umbrele colorate. Cu tot elogiul ambiguu și destul de rezervat pe care i-l aduce Reynolds lui Gainsborough peisagistul — de parcă l-ar îndepărta pe portretist — totuși peisagistul a fost neglijat timp de o generație. Cele ce urmează sînt rînduri care aparțin lui Constable: „Pictura peisagistică a lui Gainsborough este liniștitoare, tandră, emoționantă. Calmul amiezii, profunzimea amurgului, prospețimea și strălucirea dimineții, totul se regăsește pe pînzele acestui om de inimă. Privindu-le, simțim cum ochii ni se umplu de lacrimi fără să știm de ce.

VII. DE LA WILSON LA CROME: IMPLANTAREA ȘI PROGRESUL PICTURII DE PEISAJ

Gainsborough, reia și lărgește în peisaj, tradiția Țărilor de Jos. Nu era primul, iar Peter Monamy de exemplu (1682-1749) transplantase și el un aspect important, marina. Al său *Vapor în primejdie pe furtună* nu ne face să ne gîndim la Turner, de altminteri, decît după titlu: această pictură care ar voi să fie tragică este în fond excesiv de ireală și teatrală. Valurile par niște actrițe de proastă calitate. În tabloul *Calm* (Dulwich) e mai convingător. Aceleiași categorii îi aparține Samuel Scott, acel „Canaletto englez" *(Vama Veche, Cheiul)*, și George Lambert, pictor sensibil al Londrei și Tamisei. Canaletto însuși a locuit și a pictat în Anglia din 1746 pînă în 1752. Niciodată pictura lui n-a fost mai aeriană, mai vie mai luminoasă, mai încîntătoare ca în miraculoasa lui invenție a unei Londre aproape venețiană *(View of the Thames Looking towards Westminster Abbey and Bridge)* și a unei Tamise insolite (*Old Walton Bridge*) la Dulwich, în care atîta lumină copleșitoare peste podul conceput curios în chip chinezesc, se prinde ici-colo plină de violență de cîte o haină, un cîine, sau de gîtul unei lebede pe apă. În aceste debuturi ale picturii peisagistice în Anglia observăm că naturile și școlile se amestecă între ele. Pe lîngă Canaletto trebuie să-l mai adăugăm pe Zuccarelli (1702-1788), care și-a desfășurat în Anglia o bună parte a carierei sale,

făcînd parte chiar dintre membrii fondatori de la Royal Academy. De la acești italieni anglicizați să trecem acum la un „Inglese Italianato", anume Richard Wilson.

Richard Wilson (1713-1782) era fiul unui pastor din Țara Galilor. Începînd din 1729 își face la Londra ucenicia de portretist, iar operele sale de tinerețe au farmecul și prospețimea puțin naivă și puțin dură care caracterizează portretele din epoca situată între Hogarth și primele opere ale lui Gainsborough *(Amiralul Thomas Smith*, la Greenwich). Se observă interesul pentru formă și forța coloritului. Wilson e pe atunci un dandy, cu jachetă verde și galoane de aur, dar dandismul lui acoperă o oarecare timiditate, un gen de dificultate în raporturile sociale, care pînă la urmă va căpăta forme de-a dreptul agresive.

În 1747 Wilson pleacă în Franța și Italia; va trăi aproape zece ani într-un mediu cosmopolit dintre care un an la Veneția (1750-1751). Zuccarelli e printre cei care-l încurajează în pictura de peisaje. De la 1752 pînă în 1756 lucrează la Roma, care este, și trebuie să subliniem acest lucru, în domeniul respectiv, centrul multor școli, în spiritul mai multor tradiții, ca peisajul clasic arhitectural în genul lui Poussin, peisajul clasic pitoresc în genul lui Lorrain, peisajul pitoresc de gen ilustrat de Bamboche, pitoresc, dramatic și romantic realizat de Salvator Rosa. Wilson se atașează peisajului clasic, cu toate amintirile și dimensiunile trecutului legate de el, iar influența lui Claude Lorrain este cea mai imediat vizibilă, la care se mai adaugă, într-o oarecare măsură, și cea a lui Tițian. Oricum, Lorrain și Rubens sînt în mod cert cele două nume pe care le vom întîlni cel mai adesea la sursele peisajului englez.

În Italia Wilson pare să fi fost cuprins de o revelație: „His application became unremitting", spune despre el elevul și memorialistul său, Farington. Ochii săi fascinați nu mai ostenesc contemplînd, mai întîi malurile Tibrului și cîmpia romană, pe care le găsim atît de des evocate în

peisaje ale căror denumiri vor avea ecou și la Turner: Tivoli, Albano, Nemi, Castel Gandolfo. Apoi golful Napoli, capul Misene, lacul Lucrin, lacul Agnani, lacul Averne, golful Baiae. Mai înainte însă de a ține seamă de aceste referiri obiective, trebuie să reținem că după Lorrain și italieni, și mai mult decît olandezii, Wilson își va construi peisajele în loc de a copia natura. Va căuta între vegetație și clădiri, între cer, pămînt și apă, echilibre și raporturi precise. Marea iradiere mediană a lui Lorrain, revărsarea și difuzarea aurie de lumină emanînd către spectator și cel mai adesea pe deasupra mării sau lacului, sînt prezente frecvent (*Lacul Averne* de la Tate Gallery; *Lacul Agnani*, de la Ashmolean Museum Oxford).

E ora la care lumina se joacă cu umbra, iar artistul cu amîndouă. În tablourile de seară *(Albano, Castel Gandolfo)* vedem asemenea treceri de lumină iar în prim planuri, umbră. Totuși Wilson nu pare inspirat de apusuri de soare iradiante. Iubește cerurile limpezi, pure, pale, care succed acestor artificii solare și tonurile reci. Un *Lac Agnani* de la Victoria and Albert Museum, e tipic prin albăstrurile sale verzui pal și prim planul sumbru. Pornind de aci își va desfășura în continuare arta sa proprie.

Mai tîrziu va face chiar observația: „Claude pentru atmosferă, Gaspard Poussin pentru compoziție și sentiment..., dar există doi pictori cărora încă lumea nu le-a recunoscut meritul: Cuyp și Mompers."

În 1756 Wilson revine în Anglia pe valea Rinului și prin Țările de Jos și așa cum a fost mai tîrziu și Constable, este emoționat de lumina din operele lui Cuyp.

În Anglia continuă însă să rămînă cuprins de viziunea italiană, și nu putem spune nici acum despre tablourile din Italia, fără să le cunoaștem cu precizie istoria, dacă au fost pictate pe loc sau mai tîrziu, după crochiuri și schițe. Unul dintre cele mai remarcabile datează din 1768: *Lacul Nemi cu doi călugări*. El vine cu inovații absolute și ne face să ne gîndim la Constable mai curînd

decît la Lorrain, judecînd după modulațiile de la albastru ușor pînă la roșu.

Vedere de la Croom Court, 1758, este unul dintre primele peisaje engleze după întoarcerea în țară. În calitatea luminii, — o iradiație mult mai delicată decît la Lorrain, — într-un fel de bleu celest, de ceruleum, în amploarea grandioasă a spațiului liber abia cuprins între doi arbori, în frumosul castel cu portic din planul din fund, principalul obiectiv care captează lumina, vedem oarecum influența lui Cuyp. Peisajul e aproape în întregime în umbră, în afară de o limbă luminoasă unde se vede castelul. Această umbră, fermecător de luminoasă, lasă să se întrevadă printre tonurile de brun-albăstrui căprioare care pasc și o vacă aproape imaterială într-o trecere de umbră și lumină, care se adapă în rîu unde aceleași tonuri se regăsesc topite în albastru. Apa vibrează și primește reflexele castelului. O femeie așezată lîngă apă, ca o masă neagră aproape orientală, ține un copil mic a cărui cămășuță albă cuprinde parcă ultima izbucnire de lumină. Compoziția e în egală măsură pe cît de fermecător de abilă, pe atît de simplă. Girtin, cu patruzeci de ani mai tîrziu, nu va lucra mai bine.

Dar odată cu întoarcerea sa, nimic nu pare a-i mai reuși lui Wilson. În 1760 expune la Societatea artiștilor, dar premiul pentru peisaj îl primește George Smith din Chichester. În 1761 expune o *Vedere de la Sion House*, pe care lord Bute are misiunea de a o cumpăra pentru rege. Dar Wilson pretinde șaizeci de guinee. Este prea scumpă. „Regele, replică Wilson, ar putea să achite în rate lunare...“ Acest gen de spirite e cam periculos cînd se referă la potentați. Amicii se îndepărtează de el, artistul se înăcrește, începe să bea, devine în curînd „red-nosed Wilson“, și din ce în ce mai mult un artist blestemat. Peisajele din Anglia și din Țara Galilor, fără a avea elocvența genială a celor realizate de Gainsborough, sînt cele mai frumoase care au fost pictate înainte de Constable. Cel mai adeseori sînt de format mic, ca de pildă *Holt Bridge*

și rîul Dee (National Gallery). Este cea mai autentică lumină, cea mai pură și transparentă, despre care nu ne-am da seama atît de bine, dacă nu s-ar concentra cu totul asupra celor trei personaje de pe mal aflate la rădăcina unui stejar tînăr. Aceeași fermecătoare prospețime o găsim și în *Tamisa la Twickenham* (Tate Gallery). O barcă cu pînze se reflectă în apa albastră. Lumina ei se răspîndește și asupra unui ins care s-a scăldat ca și asupra tovarășului său sprijinit de un copac. Aceleași albăstruri înceţoşate, palide, tonalitățile reci care domină, conferă un aer de gravitate melancolică și de reculegere.

Vedere la Wye, de la Tate Gallery, sub un cer în care plutesc norișori luminoși, înfățișează un peisaj deja greu de căderea nopții, în vreme ce *Peisajul cu oameni la scăldat* se află încă în același stil cu Lorrain. Aceeași iradiație tradițională a apusului, atît în cer cît și în frunzișuri, ca și asupra omului care vrea să se scalde și-și scoate cămașa. Și aici, ca în numeroase alte peisaje ale epocii, care înfățișează o anume apă, o anume calitate a acestei ape, cu o tonalitate deosebit de sensibilă, și o densitate ce rămîne totuși transparentă, ne frapează în primul rînd. Dar ceea ce conferă tabloului acel lirism sever și plin de reculegere, este interpretarea totală a luminii, care ne face să ne gîndim la Seurat.

Wilson găsește în ținutul său, Țara Galilor, printre munții sălbatici, o nouă sursă de inspirație. *Vederea de la Snowdon* și *Cader Idris* (Tate Gallery) sînt cele mai bune mărturii.[1] Compoziția acestui ultim tablou, în jurul micului lac vulcanic, este monumentală și insolită, aproape violentă. Nici un fel de vegetație, nimic altceva

[1] Putem afirma că *Valea de la Mawddach* (Walker Art Gallery, Liverpool) ca și *Cader Idris* este cel mai frumos și cel mai perfect peisaj de Wilson, ca și cel mai original. E o mare simfonie în verde cu efecte de soare care se reflectă asupra celor trei înălțimi roșiatice, de la verdele închis din primul și al doilea plan pînă la extraordinarul munte de un verde intens și aerian în același timp din planul din fund de sub cerul albastru.

decît o adunătură de stînci şi de personaje insignifiante care populează prim planul tabloului. Lacul şi peretele abrupt de stîncă care îl domină sînt, dincolo de stîncile în ocru, de o culoare albastru-verzui închis şi puternic. Marginea luminată a acestei cupe e susţinută şi parcă ridicată spre stînga, de jos în sus, de o masă stîncoasă în care se regăsesc, dar ceva mai uşoare, aceleaşi tonuri albastru-verzui. Această pînză frumoasă nu fusese vîndută la moartea lui Wilson. Wilson cel cu nasul roşu, din ce în ce mai părăsit, se prăbuşeşte în mizerie. Din caritate este făcut în 1778 bibliotecar la Academia regală, al cărei membru fondator fusese cu zece ani în urmă. În 1781 se întoarce în Ţara Galilor, unde moare în 1782. Poate că a încercat cu prea multă ambiţie o sinteză între peisajul de tip italian, larg, luminos, adesea sălbatic, şi realitatea engleză. Nu era un simţămînt de moment şi poate că îi depăşea propriul geniu. Reynolds, în „Discursul al paisprezecelea", critică unul din tablourile lui cele mai ambiţioase, *Masacrul copiilor lui Niobe* şi-i reproşează că ar fi introdus zei şi zeiţe într-un peisaj prea apropiat de natura comună: „Admirabil peisaj de furtună, spune el, dar în care sînt inserate numeroase figuri, unele din ele pradă disperării evidente, altele lovite de moarte, de trăznet s-ar spune, deşi pictorul cam lipsit de înţelepciune a decis ca moartea să li se tragă de la un mic Apollon care apare pe cer încordîndu-şi arcul."
Reynolds, ca şi Boileau, trebuie să aibă totdeauna dreptate. Va trebui să aşteptăm anul 1823 ca să scrie Constable din toată inima, cum se întîmplă de obicei: „Nu-mi amintesc nimic decît de marele peisaj al lui Wilson: grav, strălucitor, cald şi proaspăt în acelaşi timp. Wilson a intrat în nobila armată a martirilor. A arătat lumii ceea ce se găsea în natură şi ceea ce încă nu fusese văzut".
Ruskin nu face decît să tragă concluziile: „Odată cu numele lui Wilson, începe în Anglia istoria unei arte a peisajului fondat pe o autentică meditaţie şi dragoste faţă de natură."

Pe cît de scurt am cuprins istoria formală a portretului în secolul al XVIII-lea pe tot atît să încercăm cîteva concluzii şi asupra istoriei formale a peisajului.

Vom începe mai întîi cu Joseph Wright of Derby (1734-1797), care este însă departe de a fi un adevărat peisagist. Regiunea Derbyshire este unul din leagănele societăţii industriale, cu alte cuvinte ale lumii moderne. În uzinele satanice ale lui Blake, Wright a văzut o fascinantă sursă a unui nou tip de fantastic, de luciri nocturne uneori de-a dreptul infernale. O simplă forjă pe care o pictează în 1771 produce aceste efecte. Diversele tonuri de clarobscur pe care le datorează în special lui Honthorst au în majoritatea lor aceeaşi dominantă roşiatică suspendată între galben incandescent, roşu înflăcărat şi tonuri de brun cu vişiniu-granat în umbre. O magie analogă cu cea a flăcărilor îl atrage pe Wright către nocturne, la lumină de lumînare, dintre care cea mai celebră, e, fără îndoială, *Experienţa cu un clopot pneumatic* (1768, Tate Gallery). Există o enormă diferenţă între aceste picturi de Wright şi cele ale lui Georges de la Tour cu care, de cîte ori se iveşte ocazia, englezii riscă să-l compare. Pe de o parte o concentrare emotivă a primului, construită în afara umbrei, în plină lumină, pe de alta dispersiunea pitorească a scenelor de gen ale celuilalt. Numai marile forţe ale naturii îl pot constrînge la o viziune mai intensă. *Vezuviul în erupţie* (muzeul din Derby) este o guaşă care sintetizează reuşita miraculoasă a uneia dintre marile nocturne ale picturii. Acest pictor care în mod obişnuit utilizează culorile fără vreun gust deosebit, a cuprins aci, pe lîngă cel mai grav albastru ceresc, norii groşi tiviţi cu roşu-portocaliu, care înalţă flăcările vulcanului şi revărsarea de foc care alunecă repede, oblic, spre dreapta, împărţind de-a curmezişul tabloul a cărui stranie frumuseţe aminteşte de Hokusai (1774). Roşul năvăleşte, răscolind albastrul. În *Far pe coasta toscană*, numai movul întunecat al farului dispune cu autoritate de albastrurile

diverse ale cerului, mării și promontoriului. Totuși lumina lunii covîrșește norii, trasînd asupra mării, printre pescari, sinuoase broderii. (Tate Gallery). Nu cumva predilecția sa pentru nocturne se datorează dificultății sale inițiale de a stabili un echilibru mai subtil între tonalitățăți? Printre alte cîteva peisaje frumoase, *River Scene*, multă vreme atribuit lui Wilson, are mult farmec și ne face de asemenea să ne gîndim la maeștrii stampei japoneze, ca Hiroshighe. Nu are însă gravitatea pansivă a lui Wilson.

Wright este de asemeni și un portretist admirat în țara sa, ale cărui tonuri brune cuazi monocrome, care alcătuiesc practic tocmai caracteristica unor anumite tablouri, alternează uneori cu penibile tonuri de ecarlat. Originalitatea sa intrepidă fusese însă anume făcută ca să-și seducă compatrioții.

Francezul Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812) nu e lipsit de calități, și nu numai în pictură în mod special. Am vorbit în legătură cu Gainsborough despre invențiile lui în materie de iluminare misterioasă, despre *Eidophusicon*: să adăugăm acum contribuția sa prin lumină, un fel de iluminări indirecte, la misterele erotico-satanice ale lui Fonthill, prietenia sa cu Beckford, care îi compune și o legendă.[1] În pictură are sentimentul dramatic *(Potopul,* la Victoria and Albert Museum). Dramatic, viguros, dar deloc cosmic, ne înfățișează o furtună groaznică ce înnegrește cerul și care aduce dezastrul asupra a cel puțin trei persoane, bărbatul, femeia și copilul a căror disperare va fi înghițită de valuri. *Avalanșa* este un tablou ca atîtea alte imagini montane ale epocii, romantic și inform, dar foarte preocupat de lumina insolită și de

[1] El n-avea însă nevoie de ea. Aparține epocii lui Mesmer și Cagliostro. Se consideră sincer făcător de minuni și tămăduitor. Acel *Eidophusicon* este generator de iluzii și diverse efecte, de calm, de furtună, de apus sau clar de lună și chiar de efecte sonore. Acestea toate sînt de-a dreptul depășite. E cuprins de sublim și ilustrează în *Biblia lui Macklin*, episoadele cele mai apocaliptice.

sensul prăbușirii universale pe care îl vom găsi la John Martin.

Anglia a avut de timpuriu pictorii ei de peisaje exotice și William Hodges (1744 — 1797) merită un omagiu în acest sens. Participă la călătoriile lui Cook și tabloul său *Tahiti Revisited* este în același timp de o probitate și o discreție absolută, de o mare precizie și o mare sensibilitate în ce privește particularitatea insulei. Figura tatuată așezată în prim plan, forma delicată a înotătoarei, contribuie la integritatea acestui frumos peisaj. *Mormînt cu Rajmahal în depărtare* (Tate Gallery), este dotat cu aceleași calități rare, același realism, cîmpia verde-gris, fîșia de apă galbenă, colina gri pal la orizont, toate nu mai puțin caracteristice decît unicul palmier cu coroana ce pare răvășită de vînt, dar oricum toate adresîndu-se numai unui spirit familiarizat, nicidecum unor gură cască.

John Crome-Old Crome — (1768 — 1821) ne readuce în acel climat favorit al picturii engleze de peisaj din estul Angliei. Fiu de țesător, s-a născut la Norwich. Băiat sărac, muncește mai întîi ca slujbaș al unui medic, apoi ca ucenic la un pictor de trăsuri și firme. În acest timp picta totuși și pentru plăcerea lui proprie diverse picturi dintre care una cade în mîinile unui amator din localitate. Acesta se interesează de tînărul artist care descoperă la el și cu diferite ocazii are posibilitatea să-și copieze lucrări de Gainsborough, Hobbema, Cuyp și Wilson. Zece ani mai tîrziu va beneficia de sfaturile și exemplele lui John Opie. Continuînd să picteze firme, pentru a putea trăi dă lecții și în 1801 este numit profesor de desen la Grammar-School, participînd apoi și la crearea unei școli de artă. În 1803 organizează Norwich Society of Artists în vederea unor expoziții anuale. Autodidact și aproape incult în toate problemele, va rămîne un simpatic întîrziat legat de școala olandeză și va muri cu modestul nume al lui Hobbema pe buze. Trebuie să notăm că rețetele olandeze, în căutare veșnică de diverse lumini, se aplică admirabil peisajelor umede de

pe Yare, între Norwich și Yarmouth, pămînt care-i este familiar și pe care-l evocă în multe pînze: *On the Yare*, *Moonrise on the Yare*, etc. *Răsăritul lunii deasupra bălților de lîngă Yare* (National Gallery) este un exemplu tipic de nocturnă în gen olandez în care mai întîi ar trebui să-l înțelegem pe Rembrandt, cel ce a știut să obțină atîta forță emoțională din numai cîteva linii orizontale trase în fața privirii. Crome redă cu mijloace foarte simple toată amploarea luminoasă a acestui peisaj cu rîu și moară sub clar de lună. Avînd o imaginație mai puțin vie decît propria-i sensibilitate, așa cum am mai întîlnit la atîția dintre predecesorii săi din nord, el pretinde naturii însăși mijloace de stimulare, fie că e vorba de ceață fie de lună, uneori fiind deajuns *(Yarmouth Beach)* numai o simplă îngrămădire de nori. Unitatea compoziției este esențialmente tonală, atmosferică, emotivă. E neîndoielnic faptul că în căutările lui, Crome se ferește de tentațiile prea puternice ale realismului. Pare suspendat între ele și o oarecare tentație către romantism, pe care am găsit-o și la Gainsborough, în acei munți emfatici și lipsiți de siguranța contururilor. La Crome întîlnim aceste caracteristici în *Minele de ardezie* (Tate Gallery) al căror efect e dramatic și viguros mai mult decît ne-ar putea convinge structura însăși a tabloului. Imaginea se ridică spre un cer opac din care atîrnă eșarfe de ceață peste nuanța brun-roză a munților îndepărtați, a căror apropiere de noi e barată de un munte negru — tabloul e într-adevăr dramatic și plin de vigoare.

În 1814 Crome face o călătorie la Paris. Vede imediat o mulțime de tablouri. Dar pictorul care l-a influențat cel mai mult în perioada maturității sale, așa cum o constată un contemporan al său, este Turner. În spiritul marii picturi a acestuia, pictează *Scene on the River at Norwich.* În această perioadă dintre 1814 și 1818 pictează operele sale cele mai viguroase, ca *Mousehold Heath* (1815) și *The Poringland Oak* (Tate Gallery). Am putea desigur să ne întrebăm dacă s-a avan-

sat cumva de atunci, fără să amintim de *Adăpatul vitelor* sau *Trăsura de la tîrg* din epoca de maturitate a lui Gainsborough, sau chiar de *Cornard Wood* din tinerețea lui. Totuși accentele luminoase ale lui Wilson, și poate și ale lui Turner, au trecut pe aici și și-au lăsat amprenta. Nu numai că stejarul uriaș, în soliditatea lui, e străbătut și vibrează de lumină infuză. Mai este și trebuie remarcată importanța scăldătorilor, slab construiți, dar care prind și concentrează cea mai puternică lumină în contrast cu o mare zonă de umbră în care sînt situați. În primul plan apar nuanțe albăstrui în care joacă luciri. Mici nori pe cerul senin își au și ei partea lor în toate a ceste jocuri limpezi.

VIII. DEZVOLTAREA PEISAJULUI ÎN ACUARELĂ

Odată cu dezvoltarea unei picturi de peisaj în ulei, ambiţioasă şi atrasă către gloria inaccesibilă a marii arte, trebuie să urmărim şi pe aceea, mai liberă şi poate mult mai sinceră, în acuarelă. Citind scrierile unor istorici de artă englezi, am putea crede ca urmare a unei vocaţii particulare într-o singulară şi aproape mistică înţelegere dintre omul acestei ţări şi natură, că peisajul în acuarelă pare a fi izvorît din neant în Anglia. E de la sine înţeles că nimic nu e valabil din toate acestea. Să ne gîndim numai la admirabilele acuarele ale lui Dürer; singular şi semnificativ în acelaşi timp e faptul că în aceste locuri se observă dezvoltarea unei tehnici rămasă minoră peste tot în alte părţi.

Există,începînd din momentul în care începem să recunoaştem acuarelişti în Anglia, un fel de convenienţă care pare că îi îndreaptă pe toţi către peisaj, în primul rînd, şi anume spre marină. Este cazul lui Peter Monamy din Jersey (1670 (?) — 1749), pe care l-am mai citat şi a cărui lucrare *Old East India Wharf* (Victoria and Albert Museum) reprezintă în acelaşi timp un tablou în ulei şi o schiţă în acuarelă. Este şi cazul lui Samuel Scott, întîlnit şi el mai înainte, care aplică deasemeni în acuarelă o tehnică caracteristică acestei prime perioade, un laviu monocrom supraîncărcat de cîteva tuşe discrete de simplă

culoare locală: roşu, verde, albastru, galben, brun.

Se spune că în China pictura de peisaj a luat naştere printre militari, ca un fel de sub-produs al releveelor topografice. Această origine există şi în Anglia, fiind chiar cazul primului acuarelist de renume, Paul Sandby (1725 — 1809): într-adevăr, el fusese trimis, la sfîrşitul rebeliunii din 1745, în Highlands în scopuri militare similare. Fiind surprins de aspectul pitoresc al peisajelor, le-a redat însă cu multă sensibilitate şi delicateţe. A fost printre primii care s-a dispensat de contururile prealabile în creion, care prejudiciau, lipsind lucrarea de viaţă şi spontaneitate. După Scoţia, a devenit pictor la Londra şi în regiunile din împrejurimi (Windsor, Eton, Virginia Water) apoi în Ţara Galilor.

Era veşnic interesat de tehnici noi şi diverse şi pentru a depăşi acuarela a ştiut să profite de natura mai substanţială a guaşului. Şi într-adevăr realizează în guaş una din cele mai surprinzătoare dintre operele sale: *Windsor Castle*, *The North Terrace Looking West*, *Sunset* (la Victoria and Albert Museum). Pe de o parte în această lumină imobilă a apusului rezidă soliditatea curioasă a formelor, construcţii sau siluete, pe de altă parte, în căile luminii la marginea umbrei, modul de a surprinde viu şi vesel un grup sau o figură. Remarcăm calitatea acestei umbre verzi în care se scaldă castelul în cerul şi apusul însuşi, interpretate la fel de îndrăzneţ ca şi Turner. Şi totuşi talentul său se asociază mai curînd cu transparenţa aeriană şi luminoasă a acuarelei, acest talent neaparţinînd cîtuşi de puţin unui naiv ci unei personalităţi care deţine o vastă cunoaştere nu numai a artei lui Gainsborough şi Wilson, ci şi a maeştrilor italieni. La toate acestea, el mai adaugă probitatea observaţiei, atenţia continuă de a evita orice efort căutat, încercînd să redea numai adevărul precis şi particular al luminii şi al formelor scoase în evidenţă de această lumină.

Dacă în primul rînd a fost inspirat de peisajul din Scoția, este pentru că acest ținut e foarte pitoresc, ca un fel de Italie mai palidă și mai sumbră. Dar Sandby a fost unul dintre aceia care au descoperit, tot umblînd încoace și-n colo și însușindu-și o deosebită practică, faptul că pitorescul se află peste tot. Momentul Sandby este momentul acestei descoperiri, consemnată cu inteligența mereu vie a lui Horace Walpole în 1761:

„Peluzele noastre veșnic verzi, văile noastre bogate, cîmpiile presărate cu căpițe de fîn și lanurile noastre de hamei sînt uitate, considerate drept subiecte vulgare, în vreme ce pictorii noștri ne înfățișază stînci, prăpăstii, munți dantelați și aceasta numai pentru că Virgiliu s-a dus să-și caute inspirația la Napoli".

Găsim cam în același timp și momentul poeziei intimiste a lui William Cowper, iar acuarela este prin vocație o artă intimistă. S-ar părea că intimismul permanent amenințat de inconsistență și lipsă de gust, e total lipsit de stimulente înnoitoare.

Mișcarea lui Sandby prezintă acest risc. De aci și importanța aportului cosmopolit al lucrărilor lui Cozens.

Alexander Cozens, fiu al unuia dintre constructorii de corăbii pe care Petru cel Mare îi angajase în serviciul său, s-a născut în Rusia prin 1717. Pleacă să studieze pictura în Italia, la Roma și abia la vîrsta de treizeci de ani se stabilește la Londra. Se pare că îi plăcea să se considere mai curînd profesor de desen și inspirator pentru alții, decît creator. Din instrucțiunile sale, care alcătuiesc conținutul mai multor cărți, rămînem adesea cu impresia că se complace în a oferi rețete, deoarece, foarte puțin englez sub acest aspect, el este mai curînd un intelectual care-și ține subiectul la distanță. Trebuie să menționăm legăturile sale de prietenie cu Beckford, autorul lui *Vathek*, satanicul senior din Fonthill. Atitudini înghețate, mister, magie, gă-

sim la el tot ceea ce îl situează în rîndurile celor care vor duce la suprarealism.

Interesul pe care îl mai arătăm azi lui Alexander Cozens este legat de cîteva compoziții remarcabile și de unul dintre singularele și ingenioasele sale manuale, *New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785). Căci această „nouă metodă" este *blotescul* sau „tehnica petelor". Nu întîmplător îl citează Cozens pe Leonardo da Vinci în privința interesului acestuia pentru pereții vechi și murdari „în care apar unele pietre pătate în fel de fel de chipuri, în care putem descoperi diferite imagini, ca peisaje, bătălii, nori, atitudini singulare, figuri caraghiosae, draperii. În această masă confuză de obiecte, spiritul va surprinde multiple motive și subiecte cu totul noi". Rețeta lui da Vinci apare în sensul unui gen de semi-halucinație provocată. Cozens invită artistul să creeze mai întîi un accident, făcînd din tuș ceea ce el numește o pată, dar care este mai curînd o izbitură imediată și involuntară („un produs al hazardului cu o anume intenție") o „formă generală" care „va sugera un subiect oarecare". Această pată reprezintă un prim stadiu inutilizabil (sau cel puțin așa crede) dar din care se poate imita ceva ce ar putea da artistului același gen de impulsiune ca și urmele de pe peretele învechit.

Am spus „cel puțin așa crede": un copac executat dintr-un strat subțire și rapid de tuș care constituie una dintre petele cele mai semnificative pe care le putem vedea la Print Room de la British Museum, ni se prezintă cu un surprinzător caracter oriental: am putea crede că avem de-a face cu un desen japonez. Dar spre decepția noastră, copacul pe care-l realizează intră în limitele normelor occidentale. Ne mai amăgește adeseori în felul acesta. Există chiar la cele mai frumoase dintre compozițiile sale un aspect suficient de insolit pentru a putea vorbi despre „chinezismele" lui, ceea ce Henri Lemaître, care a scris atît de bine despre acuareliștii englezi, numește „vi-

brație poantillistă a liniei"[1] îndeosebi în tratarea povîrnișurilor și văilor. În prezentarea peisajelor are plăcerea să sublinieze plonjările și avînturile verticale, în detrimentul relativ al pătrunderii privirii în profunzime și a perspectivei apreciată în Occident. Nu sînt prea sigur că spațiul prezintă pentru el vreun interes, altul decît în măsura în care îi este necesar pentru acomodarea unor forme expresive. Nu numai grafismul, redarea propriu-zisă, factura lucrării par să provină din alte tradiții decît a noastră. Este vorba de însăși actul de creație, care evident e un act de memorie și imaginație, nu de observație, de esență subiectivă și nu obiectivă, care e în total efectul unei proiectări imediate a personalității și al cărui produs rămîne în aceeași măsură generalizat și uneori aproape abstract și fără nici o legătură cu frămîntarea dezordonată a realului.

Laviurile monocrome ale lui Alexander Cozens nu interesează decît un cerc restrîns de amatori. Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce privește operele fiului său John Robert (1752 — 1797) „cel mai mare geniu care a abordat vreodată peisajul" cum spune Constable, care declară undeva: „Cozens e numai poezie". Turner, pe de altă parte, atestă că de la nimeni n-a învățat atît. Acest pictor foarte precoce și foarte timpuriu apreciat de acea *intellingentsia* a cunoscătorilor și mondenilor, face parte ca și tatăl său din cercul lui Beckford pe care-l însoțește la Roma după *Vathek*, în 1782 — 1783. El face diverse popasuri în Elveția și în Italia și, denumit pe drept hoinarul dintre pitoresc și sublim, revelează compatrioților săi toată grandoarea strîns legată de sentimentul singurătății, pe care nimeni încă n-o mai exprimase astfel. Beckford îl consideră indolent: fără îndoială că nevroza și depresiunea incipientă îi lasă această impresie. Dar cu siguranță că această exacerbare a sensibilității face din Cozens unul dintre primii artiști pentru care un peisaj este și o stare sufle-

[1] Le Paysage anglais à l'aquarelle.

tească, ca de pildă melancolia cîmpiei romane (*Mormîntul Horaţilor şi al Curiaţilor*), sumbra grandoare a lacurilor Nemi sau Albano, tumultul, ici, colo, al furtunilor romantice, căci stările dramatice ale cerului tind să domine peisajul terestru. Aceasta e impresia pe care ţi-o lasă nobilele arhitecturi de la Paestum, copleşite cu totul de norii grei. Mormintele sau apeductele în ruină, vădesc cu toată claritatea că Italia lui Cozens nu este nici pe departe aceea care dezlănţuia bucuriile lui Walpole. Ea se adaugă sentimentului de groază al singurătăţii care-l cuprinde pe om în faţa unei naturi ce se arată cu totul străină dimensiunii de timp, care se manifestase deja cu totul altfel la Lorrain şi la Poussin şi care prin vălul de lumini pline de ambiguitate, învăluie tot ce e omenesc în melancolie. Este, sau mai bine zis va fi momentul acelui *Génie du christianisme*, viziunea, sensul vidului şi al imensităţii, care deschid căile spre vis.

John Robert a rămas şi el aproape tot atît de monocrom ca şi tatăl său; numai un joc de tonuri albăstrui a înlocuit tonurile de negru şi fumuriu gălbui. A restabilit însă în drepturile sale un spaţiu care, prin distanţare, devine timp şi se pricepe admirabil, păstrînd scara unor anume obiecte cu grijă alese, o biserică sau cîţiva copaci redaţi minusculi prin paradoxul distanţei sau prin mişcare, prin fuga sinuoasă a vreunui rîu, să transforme simpla privire în profundă meditaţie (*Vale cu fluviu sinuos*, Victoria and Albert). Nu se poate contesta că spre deosebire de tatăl său găsim la el o oarecare incertitudine a formelor, nu se poate contesta că în cele din urmă vagul devine la el monoton şi nici faptul că vidul devine uneori găunos. Este scăderea inevitabilă a romantismului vizual. Sinceritatea lui John Robert îl depăşeşte cu totul; urmările sînt crude; această natură intensă dar dezechilibrată se prăbuşeşte în 1792 în totală îmbecilitate; doctorul Monroe îl ia în grija sa, aşa cum doctorul Blanche o va face cu Nerval. Monroe de altminteri era

cunoscut ca protector al tinerilor artiști: așa au descoperit la el Girtin și Turner, spre propriul lor profit, opera lui Cozens.
Francis Towne (1740—1816) este cu totul diferit: e dimpotrivă o natură solidă — la aproape șaizeci de ani se căsătorește cu o tînără dansatoare franceză, Jeanne Hilligsberg, și îi supraviețuiește! Născut la Devonshire, descoperă muntele mai întîi în Țara Galilor, apoi în Alpi. Stă mai mult timp în Italia pe care ajunge s-o cunoască bine, cu tot pitorescul ei stufos și uneori chiar periculos, nu numai în privința locurilor, ci și a vieții de pe atunci. Are despre toate o viziune cu totul singulară, foarte puternică și care i se pare firească. Pare că pietrifică tot ce vede, parcă pentru a-i putea aprecia cît mai bine structura. Arborii săi sînt adevărate întruchipări, torsiuni înțepenite, greoaie, ca niște șerpi uriași; dacă le acordă puțin frunziș, o face parcă voit la o oarecare distanță de crengi, care rămîn exagerat de vizibile. Apa, fluviu sau cascadă, pare transformată în mercur. Nici urmă de melancolie în ruinele sale din cîmpia romană sau din Campania: toate au veșnicia dură a stîncii. Trăiește greutatea, densitatea materiei ale cărei izbucniri verticale exprimă forța plină de cruzime. Ceea ce îl interesează în peisaj este schelăria, structura lui exprimată în linii simplificate brusc, rupte în chip ciudat. Astfel definit, el va întîlni într-o zi subiectul preferat și-și va realiza capodopera: este acuarela (Towne a pictat, mult în ulei) numită: *Izvoarele Arveiron-ului*, Victoria and Albert (1781). Nu se vede nici o curgere de apă, ci numai tensiunile încremenite ale ghețarului. Un contrast plasează lumina trandafirie, concentrată, asupra masei ghețarului, la poalele pantei culmilor, de la vîrfurile gotice care le depășesc, între stînci sumbre, sub cerul sumbru. Compoziția, cu unghiuri clare și fîșii paralele, e sigură, inevitabilă; este cu atît mai caracteristică autorului ei cu cît e impusă de subiect și singulară în opera sa. *Săritura somonului văzută de pe Pontaberglaslyn* (1777), lasă aceeași impre-

sie de puritate sumbră și cristalină. Prin simplificarea colțuroasă și colorată a peisajului, Towne ne face să ne gîndim la un artist japonez ca acel Hokusai al *Vederilor de pe muntele Fuji*.

Ceea ce numim, pentru simplificare, a doua generație de acuarelişti englezi, este formată din acei care au cunoscut arta lui Cozens. Thomas Girtin (1775—1802) e poate cel mai tipic, cel mai englez, unul dintre cei mai seducători. Moare bolnav de plămîni (sau poate numai astmatic) la vîrsta la care mor în urma bolilor de plămîni tinerii poeți romantici. Cu toate acestea el nu se prezintă ca o ființă slabă, în ciuda sănătății sale firave ci dimpotrivă, e un om combativ, a cărui ucenicie se desfășoară cu destule conflicte. Ca și predecesorii lui, a fost la început supus constrîngerilor „topografiei", corvezilor documentare, așa cum pictorii în ulei sînt supuși portretului. James Moore, „anticar", îl angajează efectiv pentru a călători în vederea realizării colecției sale *Monastic Remains and Ancient Castles*. Această întîlnire atentă, de voie de nevoie, cu peisajul natural și uman al Angliei, este urmată de munca de formare la doctorul Monroe, de descoperirea lui Cozens și a lui Canaletto, ale cărui lucrări în sepia contribuie la lărgirea unei viziuni care însă nu se va desăvîrși decît către 1800, adică cu mai puțin de trei ani înaintea morții artistului. Tezei lui Sandby, care reflecta încă experiența „topografică" și detaliul precis al unei realități observate, și antitezei lui Cozens, care reține din peisaj numai ceea ce reprezintă ideea, Girtin îi adaugă propria-i sinteză. Mai precis decît Cozens, e mai imaginativ și mai poetic decît Sandby. De la Cozens reține solitudinea: artistul se află singur în fața unui spațiu pe care îl deschide foarte larg privirii, îndepărtînd primul plan, eliberîndu-l de obiecte, neadmițînd ființa umană decît cu condiția de a apărea oarecum pierdută în peisaj. Spațiul deschis și oferit este nu atît delimitat, cît mai ales ritmat de linii ale căror inflexiuni constituie unitatea poetică ce se desăvîrșește la orizont. Să citäm *Etal Castle* (British

Museum), *Kirkstall Abbey* (Victoria and Albert), — văzut de sus, de la distanță, în pacea asfințitului, în jocul unui cenușiu subtil, cu o fîșie de palidă claritate în partea de jos a cerului, sub nori, — impresie în care se integrează înțelegerea precisă a unei structuri, a unei mase și a verticalelor sale. Sîntem cu totul de acord cu Turner în a recunoaște drept capodopera lui Girtin *Casa albă de la Chelsea* (Tate Gallery), peisaj în genul lui Rembrandt prin serenitatea orizontalelor ce se adîncesc ușor dincolo de primul plan al apei largi a Tamisei în care se reflectă casa albă.

Girtin pornește de la monocromia primei perioade a acuarelei engleze, înlocuind totuși umbrele cenușii cu umbre brune. Nu va merge pînă la coloritul realist. Utilizează cel mai adesea hîrtie colorată, culori simple și sincere în care domină (poate ca o moștenire de la Cozens) o gamă considerabilă de albastru. Cultivă contrastul și practică în mod curent transpoziția vegetații-nori, în albăstrui și violet.

John Sell Cotman (1782—1842) nu e numai un acuarelist, dar e și cel mai considerabil dintre toți. El repetă în generația lui povestea solitudinii și a neînțelegerii pe care am asociat-o mai înainte carierei lui Wilson. S-a născut la Norwich, ca fiu al unui negustor de postavuri și, întocmai ca Gainsborough, Crome sau Constable, a arătat de timpuriu sensibilitate pentru peisaj caracteristică pictorilor din estul Angliei. În 1797—1798 îl găsim ca student la Londra, făcînd cunoștința doctorului Monroe, al primelor opere aparținînd lui Girtin și Turner și continuînd filiera „topografică". Desenele sale prezentate la Royal Academy sînt puțin remarcate și în 1806 îl regăsim la Norwich, deja melancolic. Către 1809 trece de la ceea ce chiar la Girtin rămăsese „desenul în acuarelă" *(water-colour drawing)*, la o veritabilă pictură în care se manifestă căutările coloristului. În 1811 se stabilește la Yarmouth unde va rămîne doisprezece ani și de unde

datează numeroase marine, atît în ulei cît și în acuarelă. În 1823, e reîntors la Norwich iar melancolia îi e profundă: „Perspectivele mele de existență sînt complet nimicite. Mă prăpădesc sub efortul fizic și mintal mereu repetat. Am încercat totul, fără a spera măcar succesul...“ Pentru a ajunge la această pierdere a încrederii în sine, ajunsă aproape la disperare, devenise bineînțeles un nevrotic, pare-se ciclotimic, iar efectele unei opinii publice potrivnice se repercutează asupra lui în chip exagerat. Dar el nu-și inventase totuși eșecul, atît de total încît în 1834 Turner și alți cîțiva au trebuit să-i procure un post de profesor de desen la King's College, unde Rosetti va fi elevul lui. În 1841 se reîntoarce în estul Angliei, la tatăl său, așa cum Wilson plecase să moară în Țara Galilor. După o perioadă în care depresiunea s-a făcut observată în opere adesea molatece și lîncezinde, își regăsește geniul și capacitatea de a produce, cu subiecte foarte variate, o serie foarte expresivă de desene în cretă neagră și albă.

Fapt este că acest Cotman, fără a avea vreo formațiune cosmopolită care să-l fi influențat, îndepărta publicul englez, îl deruta, dar la cu totul alt mod decît John Robert Cozens sau Girtin. Spre deosebire de Girtin nu aflăm la el nici o reverie preromantică a depărtărilor. Face parte din familia spirituală a lui Francis Towne, posedînd o preocupare încă mai profundă pentru structurile cvasi geometrice. Curăță formele de tot ceea ce în realitate le întunecă, le readuce, în aranjamentul lor la motive cu unghiuri clare, și curbe foarte pure. Nu se vede la el nici un fel de comunicare cu natura. Este o prezență străină ce nu e asimilabilă decît ca formă și care va fi întotdeauna sistematizată ca atare, chiar cînd e vorba de tumultul valurilor, ca de exemplu, în *Shipping at Sea after a Storm* (British Museum). Seria de peisaje „Greta“ dintre care cel mai cunoscut este *Greta Bridge* din 1806, marchează aceeași exigență pentru simplificare și aceeași

inflexibilă rigoare a distanțării. Compune în mase clare sau sumbre, fără a încerca nici un fel de iluzii atmosferice; nici de a reda, cu atît mai mult, lumina ca lumină, apa ca apă; nu vede pe suprafața pînzei sau a hîrtiei decît variațiuni tonale. Hîrtia sa e albă, ușor lipită, după cea mai bună tradiție, pentru a absorbi iremediabil culoarea ce-i este propusă; hîrtie de asemeni, pe care nu se teme a o lăsa pe alocuri descoperită.

Modeleul care face parte din iluzionismul occidental nu-l interesează; își așterne culoarea larg, întins, căutînd relații, dăruindu-și dintr-o dată, ca un japonez sau chinez, plăcerea unui puternic accent negru. Coloritul său se caracterizează printr-o dominantă rece, verde închis către negru, roz pal, gri și diverse tonuri de brun, un brun măsliniu de frunziș detașîndu-se pe un gri-verde rece, o plantă acvatică albastră pe o apă gri-mov (*The Drop-Gate*, ulei, Tate Gallery). Acest gri-mov, culoare favorită, denaturalizează norii, dematerializează pămîntul. Cotman este mai mult decît în mod obișnuit un pictor din țara sa, un pictor al Nordului: peisajul intitulat *Rîul de la Yarmouth* o demonstrează elocvent. O luntre, un bac, o micuță ambarcațiune cu pînză, cu catargul firav înclinat deasupra apei puțin adînci, un antrepozit care fumegă, aceste accente negre dincolo de galbenul închis al malului construiesc toată lărgimea peisajului, lîngă apa palidă sub mișcarea norilor care reproduc la o scară vastă ritmul fumului. Girtin era un tandru realist; Cotman e conștient de separarea lui. Pentru aceasta să fi fost oare pedepsit? Ruskin îl ignorează și secolul al XIX-lea îl urmează pe Ruskin. Noi i-am acordat însă locul printre marii peisagiști ai țării sale.

E ușor să subestimezi talentele mai mici. David Cox nu e neglijabil. A început prin a picta decorurile teatrului din Birmingham, a venit la Londra cu trupa lui Macready și este unul dintre fondatorii lui Water-Colour Society. Nu se

preocupă de compoziție, dar știe să redea atmosfera, culoarea timpului, mișcarea luminii, fără îndoială după exemplele lui Constable și Turner, dar cu un farmec foarte personal. Peter de Wint, născut în 1784, îl urmează pe Girtin în căutarea lărgimii, dar așa cum îi convine originii sale olandeze adaugă gustul detaliului precis și e de acord să-și animeze peisajele cu personaje schematice și solide în același timp. Utilizează cu multă abilitate albul rezervat. E un abil. Richard Parkes Bonington (1802—1828) este din nou un creator. Tatăl său, funcționar imprudent, trebuise să fugă la Calais. Bonington studiază cu Francia, apoi, la optsprezece ani, la Beaux-Arts, cu Gros. Se împrietenește cu Delacroix, care se minuna în fața dexterității sale de acuarelist și vizitează împreună Anglia. La întoarcere, fac atelier comun pînă la moartea tînărului englez. Există un Bonington foarte productiv, în sfîrșit, care reflectă romantismul teatral, istoricizant în genul lui Walter Scott, al tinerei școli franceze (*Francisc I și ducesa d'Etampes*, *Desdemona și Othello*) și vădește gust pentru teme orientale. Dar în momentul în care francezii îl descoperă pe Constable le aduce confirmarea foarte personală a valorilor atmosferice ale unui peisaj care rămîne totuși foarte solid și structurat. A avut un foarte puternic sentiment al elementelor, aer, apă și lumină; nu e străin de căutarea efectului, a abilității, dar ușurința execuției sale încîntă și marinele lui se află pe drumul marii iluminări turneriene. Nimeni, înainte de Turner, n-a redat cu atîta suplețe și sensibilitate trecerea luminii prin spațiu pentru a se opri adesea, într-o lungă linie subțire, privilegiată, la marginea orizontului.

IX. DE LA HOGARTH LA VICTORIA: PICTURĂ DE GEN, ANIMALIERĂ, CARICATURĂ.

Dacă toată acestă dezvoltare a peisajului poate fi orientată în raport cu marea figură a lui Gainsborough, să nu uităm modul ciudat în care el, spre bătrînețe, s-a orientat către pictura de gen: toți acei porci, scroafe și purcei care se înțeleg atît de bine cu fetițele sale pe lîngă colibe, sînt un semn al timpului, cu toate că descind probabil din scroafele fecunde și pitorești ale lui David Teniers[1]; apoi vor trece așa cum se află în opera lui George Morland (1763—1804). Era fiul lui Henry Robert Morland (1761—1797) despre care nu se mai vorbește deloc, dar de la care vom admira la Tate Gallery o schiță nocturnă, *Tînără fată cîntînd balade la lumina unui felinar de hîrtie*, în vreme ce un al treilea Morland, Henry (1730—1797) are o fermecătoare călcătoreasă în alb minor. George, foarte dotat și foarte împrăștiat și distrat în același timp, aduce în pictura de gen un talent marcat de difuzarea doctrinei pitorescului. Moștenită de la pictorii din Veneția și mai ales de la cei din Flandra, ea nu vrea să mai știe de nici un fel de intelectualism de genul lui Reynolds și de toate marile sale pretenții, susținînd că pictura nu este altceva decît vizualitate și senzație. Obiect pitoresc e acela a cărui aparență furnizează ochiului maximum de stimulare; pictura pitorească se anga-

[1] sau de G. Van Herp.

jează, prin tușele ei rupte, să redea această fragmentare picantă a luminii. Ea procedează la o amuzantă inversare a valorilor: calul frumos și bine țesălat nu e pitoresc, măgarul cu părul zbîrlit e prin excelență; porcul de asemenea, sau mai bine-zis porcii lui Morland, care nu sînt totuși deloc asemănători cu cei ai lui Gainsborough. Pictura este de o vitalitate și de o prezență frapantă. Ele vor fi însă din ce în ce mai intermitente la el și efortul structurării rămîne mereu aproape inexistent.

Cu Francis Barlow și păsările sale am întîlnit un pictor de animale dotat cu un fel de geniu. Secolul al XVIII-lea îl are și el pe al său: George Stubbs (1724—1806)[1]. A început prin a studia, descrie și ilustra anatomia calului. Îi plăcea nespus să-l observe în viața de toate zilele. Nimeni poate că nu l-a cunoscut atît de bine, atît de precis, atît de particular. Nimeni nu s-a priceput atît de bine să-l picteze, ca realitate, dacă nu chiar ca mit: căci caii săi speriați sau atacați de lei nu ne mai conving și înțelegem numaidecît că Stubbs nu e nici Rubens nici Delacroix. Totuși e un pictor serios și care și-a făcut voiajul în Italia. Alegerea tematicilor, mai mult decît ignoranța, a făcut din pictura sa ceea ce a făcut. Ca și aceea a lui Joseph Wright of Derby, ea surprinde. Ici, colo, minuțiozitatea, precizia în descriere a vreunei realități oarecare sînt împinse pînă la absurd. Să privim, la National Gallery, *A Lady and a Gentleman in a Carriage* (*Cuplu în trăsură*): nu există o curea, o chingă, o cataramă, o zăbală, o obrază de cai, o lamă de arc a faetonului care să nu fi fost redată cu grija pe care ar fi pus-o numai un artist pur naiv, mai naiv decît Rousseau-vameșul. Cei doi cai frumoși, negri ca pana corbului, își detașează cu o intensitate superbă coama nervoasă pe fondul cerului. Pentru același efect

[1] Acest singular este poate injust. John Wootton (1678?—1705) există și el, cu toți caii lui instalați bizar de-a lungul unor coloane romane, în mari peisaje ratate moștenite de la Lorrain și Poussin.

însoțit de inversarea elementelor, trebuie văzut (la Tate Gallery) *Gentleman Holding His Horse*: de data aceasta calul e alb.

Stubbs, sub aspectul sublimului, nu este, cum am mai spus, nici Rubens, nici Delacroix. Și totuși dacă ne transpunem stării sale de spirit, tabloul *Lion Attacking a Horse* din 1770 (Yale University Gallery) este un tablou preromantic destul de remarcabil. Printre stînci, sub vegetațiile sumbre agățate de îngrozitoare povîrnișuri, cele două animale răsfrîng o prezență apocaliptică, care marchează semnul timpurilor: și mai ales calul alb.

Cu siguranță că Stubbs se află mai puțin la îndemînă în cadrul sublimului decît James Ward (1769—1859), artist curios, una din acele inimi eroice și violente de care Anglia nu se ferește niciodată a se apăra, dar a căror violență și pasiune i-au impresionat atît pe Géricault cît și pe Delacroix. Au rămas de la el cîteva mari lucrări, cîteva tablouri în genul lui Courbet suferinde, de gigantism, care-l păgubesc destul. Totuși *Luptă de tauri la castelul Saint Donat* este de mare efect. Cert e faptul că el nu și-a creat aici stilul din nimic: marile peisaje sonore ale lui Rubens au constituit pentru el aceeași revelație ca și pentru alții, cu mult diferiți de el, ca Turner și Constable. A pictat acest tablou după ce a văzut în locuința lui Benjamin West pe cel mai faimos dintre ele, *Castelul din Steen*, și a realizat un ecou fericit al amploarei compoziției maestrului flamand; îi aparține însă ca element propriu violența înfruntată a celor două animale fabuloase, unul negru și unul alb; această violență se întinde în jurul lor și asupra formelor vegetale, mai ales asupra unui trunchi de arbore mort, despuiat, contorsionat, animat parcă de o viață fantastică și dementă, forme și viziuni de altminteri care îl obsedează și pe care le regăsim și în alte opere ale sale (*The Deer Stealer*) ca și animalele sălbatice. Are simțămîntul romantic a ceea ce Baudelaire numește supranatura: a sa *Moarte a lebedei* (Tate Gallery) demonstrează aceasta mai

puțin încă decît surprinzătorul *Side of Beef*, categoric una dintre cele mai reușite naturi moarte engleze, situată la mijlocul drumului dintre Rembrandt și Soutine.

Să revenim la pictura de gen. Hogarth o ridicase pe culmile geniului. Ea trăiește puternic și în jurul lui. Joseph Highmore (1692-1780) este fratele său mai mare în sensul acesta, dar într-o oarecare măsură a suferit influența lui. Rămîne totuși legat de *Pamela* lui Samuel Richardson, a cărei poveste a transpus-o în tablouri într-un spirit în care naivitatea și gustul pentru elementul viu temperează sentimentalismul, în care realismul și manierismul se contopesc în opere agreabile și vii prin colorit, în care capete de păpuși stau înfipte deasupra unor gîturi interminabile și corpuri alungite, dar frumos grupate *(Pamela povestește o poveste copiilor)* (la Fitzwilliam Museum, Cambridge). *Conversations-pieces* — portretele de grup — de F. Hayman (1708—1776), despre care ne amintim că l-a instruit pe Gainsborough, sînt expresive și savuroase: astfel, la Tate Gallery, e *Thomas Nuthall și prietenul său.*[1].

Secolul al XVIII-lea rămîne, după Hogarth, o mare epocă a caricaturii. Dar Hogarth a fost unic prin aceea că, separîndu-se de tradiția italiană dacă pot spune etimologică, separîndu-se de o „încărcătură" monstruoasă a realului, nu caută decît un realism dus pînă la supraexpresie și grotescul caracterului, mai curînd decît trăsăturile; și, mergînd pe drumul unei vocații naturale, el nu separă caricatura de pictură. Nu se întîmplă același lucru cu succesorii lui. Geniul violent, dezechilibrat, al lui James Gillray (1757—1815), care ar fi fost pentru timpurile noastre un artist expresionist convins și convingător, întoarce spatele problemelor este-

[1] De văzut de asemenea lucrarea lui F. Hayman, la Victoria and Albert Museum, *The Wapping Landlady*, din care verva hogarthiană nu exclude grația și a cărei culoare e foarte frumoasă.

tice, pe care nu le consideră decît ca parodist, şi se dezlănţuie în animozităţi în egală măsură naţionale şi personale prin desene colorate de un grafism prodigios, dar care nu devin pictură — cu toate acuarelele care, din punct de vedere tehnic, figurează în catalogul său.

În concluzie, numai Rowlandson este singurul care poate fi luat în consideraţie într-o istorie care nu este a desenului, ci a picturii. Acesta este, în fapt, ceea ce am putea numi un artist în regulă, tentat şi abătut din drumul său de toate neregularităţile. Născut în 1756, mort în 1827 (se află la cîte un an în apropierea datelor lui Blake, dar alte raporturi nu există între ei), Thomas Rowlandson studiază artele frumoase la Paris, unde avea o mătuşă franceză şi unde prinde gustul neînfrînat al jocului. A fost de asemenea şi elev la Royal Academy; abil la nuduri, apreciat, promite o carieră frumoasă. Dar acest colos posedat de propria sa carne, acest viveur senzual, unde va putea găsi locul reculegerii contemplative, timpul acestei reculegeri? Viaţa va învinge însă în curînd arta şi e de ajuns un incident pitoresc, naufragiul lui *Royal George*, pentru a decide ca artistul să devină cronicar amuzat, comentator burlesc al realităţii contemporane.

Nu va mai picta, după cîte ştiu, niciodată în ulei; dar va urma o dublă producţie, enormă şi inegală de acuarele şi stampe bazate pe ele. Primele precedînd pe celelalte, ca şi tablourile lui Hogarth, ne vor reţine. Ele prezintă scene de gen, adesea în peisaje, deoarece viaţa engleză se petrece încă în chip extraordinar afară, la aer; dacă am îndepărta elementul uman, trebuie să admitem că în cea mai mare parte din cazuri interesul ar fi foarte slab.[1] Aşa a fost în 1784

[1] Spun bine cînd spun în cea mai mare parte din cazuri. Henri Lemaître face greşeala să ignoreze acest lucru. Într-un caz din douăzeci e capabil să se lase pradă nu numai deliciilor senzuale dacă nu chiar sexuale ale apei şi ale frunzişului, ci chiar misterului distanţei. Are atîtea daruri că e oricînd în stare să se depăşească şi să surprindă. Să privim de exemplu *The Ferry* la Victoria and Albert Museum.

Vauxhall Gardens: pe fondul acestui fermecător decor de pavilioane împodobite, de lumini și verdeață, animația strălucitoare a unei lumi atît de familiară încît se recunoaște oricine,de la prințul de Galles pînă la ultimul cetățean. Albastruri ușoare, roz, movuri, brun-ocruri și tonuri de verde cîntă minunat în această sărbătoare galantă de tip englez, care este în același timp o compoziție cvasi savantă, în care se ordonează cincizeci de personaje, se grupează, se echilibrează fără urmă de confuzie, fără pic de șovăială. Cine n-a văzut decît stampele lui Rowlandson, unele pale și fade, altele grosolan împestrițate, nu-și poate face o idee despre aceste delicate seducții: colorate cu mîna prin mijloace foarte modeste, ele sînt făcute la întîmplare, ca să fie făcute. Dacă avem ochi critic, de altminteri, va trebui să notăm că la Rowlandson însăși culoarea este esențialmente decorativă, abia o ușoară aluzie la realitate. Apa e o suprafață albăstruie sub nori palizi și puțin roz încît, roșul e și el tot atît de palid încît pare roz, albastrul și verdele sînt la fel de ușoare, ocrurile discrete, dar toate sînt îndestulătoare într-o operă atît de frumoasă ca *Landing Stage at Greenwich*, în care trapezele roz ale fațadelor foarte sobre și foarte drepte fug spre orizont însoțite de jocul ușor al corăbiilor și al catargelor. Vegetalele nu-l interesează și le expediază după convenție.

Creionul său, de o siguranță extraordinară și care într-adevăr s-ar putea numi vrăjită, se complace în a forma conturul unei tinere femei sau în a deforma conturul unei bătrîne, lăsîndu-se purtat de o forță irezistibilă, senzuală și malițioasă. Pare darul unui caligraf și în istoria artei engleze nici unul, nici măcar Gainsborough n-a atins asemenea punct. În trăsătura lui totul e mișcare, chiar dacă ceea ce desenează e imobil. Astfel, pare că resimte o adevărată plăcere să comunice această veselă energie care zace în el, să lanseze o adevărată mulțime într-o undă de dezordine perfect stăpînită. Acuarela pe care am citat-o este în această privință caracteristică: barca își

revarsă încărcătura de pasageri, cîte unii și mai ales cîte unele cu fundul peste capul altora, cu sînii țîșnind afară din corsaje; pasagerii ar putea fi luați drept figuranți într-o răpire a sabinelor; mulțimea în fine debarcată, urcă scările cu o vioiciune de care ne simțim noi înșine cuprinși și toată această mișcare la stînga este redată de două ori perceptibilă prin frămîntarea pe loc a grupurilor din dreapta. Veselia, aceasta mi se pare a caracteriza toată arta lui Rowlandson. Osbert Sitwell spune despre el: „singurul artist rococo pe care l-a cunoscut Anglia". Dacă rococoul este un baroc lipsit de viață, Rowlandson este mai curînd baroc mult mai spontan, mai instinctiv chiar decît Hogarth. Ce ne putem imagina mai baroc decît surprinzătoarea compoziție *The Exhibition Stare-Case*, cu calamburul și scara ei în spirală (1811)? Totul e construit în jurul spiralei puternic ascendente a scării de unde coboară în aceleași poziții pe care le-am mai evocat o cascadă de fete frumoase și grase, care constituie accentul principal, dar care permit mișcării lente, liniștite și pașnice a urcării altor personaje să fie mai sensibilă. Pentru acest subiect viu și senzual este indicat un simbolism de acompaniament, furnizat de nuditățile frizei, în vreme ce mișcarea turnantă a scării este repetată cu vioiciune de torsiunea în ea însăși a unei Venus calipyga în nișa ei.

Conținutul operei lui Rowlandson este toată viața engleză sau cel puțin ceea ce nu reprezintă munca: tîrgul, grădina publică, cercul bogătașilor, cabaretul săracilor, arena în care se înfruntă cocoși sau oameni, cu toată veselia vitală care animă toate aceste locuri diverse și din care mai găsim cîte ceva la Hazlitt. Fericirea de a trăi se află peste tot, uzina nu e nicăieri. Privirea lui Rowlandson rătăcește aiurea, nepăsător în fața socialului, egal de binevoitor față de pescăriță sau de ducesă.

Trebuie ca această lume să aibă întotdeauna exteriorul unui spectacol pur decorativ; în jurul plă-

cerii senzuale simțim, dînd tîrcoale, primejdia; caligrafiei liniilor trebuie să i se adauge expresia fețelor, aspru distanțată. Cînd Rowlandson prezintă *Trișorii la Smithfield*, toți sînt frapați de îngrijorătorul adevăr al acestor capete de pungași, cu cutele lor mici la gură și bărbie, cu înclinarea privirii și a trăsăturilor, cu maniera de a ține cărțile sau chiar bolul cu punci și pipa, compoziție în care prezidează malițiosul individ a cărui burtă rotundă, luminată, domină masa de joc. Printre pungași, Rowlandson l-a plasat, în afara terenului moralei convenționale, pe Rowlandson. În egală măsură este demnă de un intens teatru personal în genul lui Hogarth, pentru inter-relația dintre personaje, *Taverna*, cu micul ei maestru escroc și cei patru „duri". În ansamblu Rowlandson nu e chiar atît de dramatic. Nu-i pasă de lecții de morală, fiind prieten al prințului regent și nu al industriașilor. Morala lui, dură, nemiloasă, este aceea a zicalei „dacă ai băut prea mult, du-te și te culcă", pentru că cine bea prea mult are dureri de cap a doua zi, cine bea prea mult va face gută, cine își face de cap prea mult în viață va deveni un bătrîn hidos, o sinistră babă.

Rowlandson, cum a știut să amintească George Moore, nu e Goya. Al său *English Dance of Death* nu valorează prea mult, scheletele sale nu sînt nici caraghioase, nici teribile, ci sinistru de monotone. Odată a pictat niște naufragiați pe un vaporaș: *Distress* (1799); avea simțul mării (marinele, porturile lui, sînt după părerea mea aproape singurele sale peisaje valabile), iar seriozitatea mării i se impunea chiar lui. Impresia abil echivocă a acestui vaporaș, a cărui oblicitate în tablou pare a exclude orizontala, susține forța dramatică a atitudinilor: acest spate puternic aplecat, acest braț agățîndu-se de bordaj, acest corp deja țeapăn care este aruncat în mare, această pînză neagră care aproape că se confundă cu negrul cerului.
125 Klingender crede că Delacroix și-a amintit de

acest frumos tablou cînd a compus în 1853 *Crist pe lacul Ghenesaret*. Mi se pare îndoielnic. E mult mai probabil ca Delacroix să-și fi amintit de *Shipwreck* al lui Turner (1805). Turner, într-adevăr, mi se pare a fi acela care luîndu-și partea de acolo de unde o găsea, nu s-a putut împiedica de a remarca *Distress* și de a realiza o operă mai nobilă; ceea ce n-a putut face Rowlandson.

X. WILLIAM BLAKE ȘI GRUPUL SĂU

William Blake (1757—1827) se află la celălalt capăt pe scara platonicismului. Acolo unde Rowlandson, oricare ar fi fost grația liniilor sale, apasă cu toată greutatea lui terestră de materie, Blake pare ridicat de o flacără; tot ce ar putea fi materie în el, însă de natură vulcanică, se topește și se proiectează.

Care este atunci locul său aici? Este mai întîi poet sau mai întîi plastician? În ansamblu am fi tentați să spunem că e un plastician literar, și că tot ce s-a scris despre el de două generații care l-au scos din obscuritate și l-au purtat pe culmi, nu e fără o puternică savoare literară. Este însă greu să desparți modurile de expresie ale unui creator atît de total și atît de integral sincer.

Este, am putea spune, peste toate considerentele, un poet amator și un desenator, gravor și pictor profesionist. La gravorul Basire e trimis să-și facă ucenicia; acolo, unde sub modesta formă a gravurilor marilor maeștri ai Renașterii italiene îi descoperă pe Michelangelo și pe Rafael; acolo, unde nesociabilitatea lui deja pronunțată impune să fie separat de ceilalți ucenici: e trimis astfel la mînăstirea Westminster ca să deseneze sculpturi gotice, morminte și altele.

Aceste prime atingeri, aceste prime contacte cu creația artistică au asupra lui un efect dispro-

porţionat: trebuie, deci, subliniat acest prim punct şi anume că organizarea psiho-fiziologică a lui Blake este singulară sau, în limbaj comun spus, „anormală". Copil fiind, are vedenii, îl „vede" pe Dumnezeu, vede îngeri la fereastră, pe cîmp. În schimb,*nu vede* nimic, şi în special cotidianul, fără îndoială pentru că niciodată n-a *privit* lumea.

La terminarea acestei ucenicii, Blake intră la cursurile şcolii de la Royal Academy. Este momentul lui de docilitate. Reynolds îl sfătuieşte să evite extravaganţa şi să observe mai cu modestie realul. De aci înainte, Blake va evita criticii. Deja bun gravor şi graţios poet, Blake întîlneşte, în 1780, pe sculptorul, desenatorul şi decoratorul neo-clasic Flaxman (1755—1826), care îi aduce celui ce nu se tulbură de cruzimea aparenţelor, o nouă modalitate de interpretare. Vom vedea, alternînd în figura blakiană masivitatea colţuroasă a figurii gotice, formele alungite şi graţiile lineare, care nu sînt lipsite nici de răceală, nici de afectare. Este poate şi o a treia sursă de modele plastice, pe care le-am putea numi „michelangeleşti", raportate la gravurile descoperite şi studiate la Basire, de la care Blake va extrage cel mai bun registru de forme, mergînd uneori pînă acolo încît reproduce structura, atitudinea, mişcarea unei figuri din Capela Sixtină.

În toată această mişcare de du-te vino, care caracterizează „fiinţa lumească", e clar că Blake nu păstrează nici un echilibru: primeşte cu intermitenţe adevărate şocuri, proiectează în afara lui intense unde de reacţie. Totul e exces în acest schimb; e clar că, aşa cum spunea Nerval, revărsarea visului în viaţă e constant.

Din aceste unde de şoc pe care le-a suferit atît de puternic în viaţa lui, şi care trec şi în arta sa, una o constituie revoltele antialcolice numite „Gordon Riots", din 1780, care dezlănţuie de-a lungul şi de-a latul Londrei o populaţie de incendiatori; Blake este în acelaşi timp atras şi

îngrozit de violență, copleșit de pasiunea flăcărilor distrugătoare. Este prima imagine, neînsemnată în esența ei, dar profund resimțită de el, despre lumea violenței. Revoluția franceză va fi sub privirea imaginației sale vasta dezlănțuire a aceluiași spirit al violenței și conflictului. Dacă Blake s-a plimbat sau nu pe străzile Londrei cu boneta frigiană pe cap n-are nici o importanță: ceea ce e sigur e că a fost asociat mișcării revoluționare engleze și protagoniștilor ei, și că opera îi va fi în întregime marcată de o viziune de conflict, de o dialectică violentă, de interpretarea întregii istorii cosmice și umane conform acestei dialectici.

Blake provine dintr-o familie nonconformistă, atrasă poate de Swedenborg. A fost de timpuriu sedus de ocultismele extrase din doctrina gnoseologică, de care este atît de marcat sfîrșitul secolului al XVIII-lea; unul dintre punctele decisive ale viziunii blakiene despre lume este foarte gnostic: căderea trebuie strămutată și ea, a fost căderea lui Dumnezeu, căderea în creație, distrugerea unității primordiale, fragmentare primă ce devine principiul și prototipul tuturor fragmentărilor ulterioare, a tuturor celor ce zac în fiecare om și care sînt de fapt punctul de plecare al sistemului blakian, despre care el este numai pe jumătate conștient, și care, cu ajutorul miturilor, e un sistem de explicare al omului.

Blake a procedat toată viața lui ilustrînd, prin imagini, două mitologii paralele, cea iudeo-creștină, mai mult sau mai puțin deformată de interpretarea sa, și a lui proprie. Al său Iehova, pe care-l numește cel mai adesea Elohim, este funestul, tiranicul și crudul creator din care Shelley, la rîndul său, îl face pe Jupiter din *Prometeu*. Dumnezeul lui Blake, din punct de vedere vizual, e teribilul bătrîn care, țîșnind în afara unei matrițe de flăcări, cu vîntul eternității fluturîndu-i părul și barba, înclină peste un vîrtej de întuneric unghiul nemilostiv al imensului său compas. Pe acest bărbos îl vom regăsi, cu o figură

ceva mai asiriană, sub aripile sale gigantice de aramă profilate pe semicercul unui sumbru astru, creîndu-l pe Adam, extrăgîndu-l din pămîntul albastru în care mîna-i mai plonjează încă, zdrobindu-i pieptul cu masa lui opresivă și trezindu-l, pentru a-și încolăci în jurul pieptului șarpele materialității. (Tate Gallery, 1805).
Este el apoi cel care, din carul său de foc, îl judecă pe Adam cu mîna lui teribilă. Vom recunoaște aci o caracteristică originală a viziunii blakiene. Dumnezeu l-a făcut atît de bine pe om, sau omul l-a făcut atît de bine pe Dumnezeu, după chipul și asemănarea lui, încît judecătorul și judecatul sînt aceiași. Regăsim această identitate la celălalt capăt al carierei lui Blake, în 1822. Job este copleșit de un Dumnezeu, care e el însuși sau mai curînd conștiința lui bună. Blake a făcut povestea lui Job mai semnificativă și mai profundă decît o presupunea însăși litera Bibliei. *Job*-ul lui Blake este un fariseu vinovat de a fi constituit divinitatea crudă, al cărei instrument e Satan.
Paralel cu această mitologie hrănită la izvoarele iudeo-creștine, Blake propune pe a sa proprie, mai liberă și mai vehementă, de altminteri luminînd-o pe cealaltă. Urizen *(Cartea lui Urizen*, 1794) este creatorul frămîntat al unui univers chinuit. Este zeul inteligent al rațiunii, în vreme ce Los, în opoziție cu el, este zeul poet al imaginației. Dar conflictele din jurul lui Los, cele care îl opun plin de gelozie furiosului Orc, fiul său, arată foarte bine că nu putem să depășim condiția omului, sau a omului-zeu, sfîșiat, decît printr-o viziune de regenerare. Este vorba de om și Blake nu ezită să vorbească de personificările sale. Epopeea sa cosmică, atît de rebarbativă în aparență, este mai curînd reflectarea viziunilor avansate ale epocii sale: demonstrează în același timp procesul mitologizant, pe care îl justifică și îl înnoiește, proclamînd divinitatea omului. Dar vechile mitologii trebuiesc mai întîi denunțate ca instrumente de opresiune,

denunțate în numele revoltei, în numele Libertății: tablele de aramă, legea a cărei teroare copleșește pe oameni. În lumea experienței, care e lumea noastră, lumea căderii și nicidecum lumea neclară a inocenței, energia, pasiunea, legate de ceea ce moraliștii numesc răul și vicleanul, trebuie eliberate de opresiunile care pretind să le înfrîneze; fiecare natură, oricît de fragmentată ar fi, n-are scăpare decît în desfășurarea ei, nu poate cunoaște decît propria ei lege: singura lege pentru leu sau pentru bou, spune Blake, este opresiunea. Sexualitatea, separarea bărbatului de femeie, incompletul fără speranță atît al unuia cît și al celuilalt, este un dezastru, iar represiunea sexualității o crimă. Fiecare dorință pe care o înăbușim, spune Blake, e un copil ucis în leagănul său. Lumea lui Blake a apărut din idealismul platonician, este un esențialism radical și care urmărește Ființa pierdută printre ființele invizibile ascunse în dosul aparențelor temporale, și care, orice ar fi ele, stejar sau frunză sînt eterne.

Sînt eterne și sînt forme, fiecare idee e o formă, după cum este și o forță creatoare. Și fiecare formă e un contur, o linie pură, continuă, specifică, ireductibilă; semnificativă și valabilă, pentru că ea se continuă în cel mai mic detaliu și în cel mai mic segment. O linie absolută, iată drumul prin care trecem de la metafizica blakiană la estetică. Să ne amintim că deținătorii anglicității artei engleze acceptă ca element caracteristic primatul liniei. Blake este deci artistul englez prin excelență.

În ochii lui Blake, care în fond nu este deloc atît de naționalist, vechii autori de fresce italieni, Michelangelo, în gradul cel mai suprem, și Rafael, de asemenea, au menținut această prioritate a conturului în alianță cu un larg colorit, dublă atestare a unității. În schimb, „demonii" picturii, ca Tițian, Coreggio, Rembrandt, n-au pictat lucrurile așa cum sînt, ci au pictat în tușe
 fragmentate jocuri ale luminii. Contemporanii

englezi, ca Reynolds și Gainsborough, au procedat la fel, pictura lor nu este decît „blots and blurs", pastă și ceață. De altminteri ei au pictat în ulei și uleiul disimulează forma.
Lumea lui Blake, departe de a fi închegată așa cum ar putea rezulta din aceste date, este un sistem dinamic de analogii în care orice aparență are valoare de simbol, e o chemare și o rechemare, o dublă natură, fiind și instrumentul unei duble viziuni. Căci simpla viziune, înțelegînd prin aceasta viziunea rațională, este așa-numitul „somn al lui Newton". Iar *Newton* se apleacă asupra compasului său, ca și cum, ar fi în lumea aceasta și pe plan terestru, vicarul Urizen (Tate Gallery). Dubla viziune este aceea a imaginației poetice, aceea pentru care toată realitatea are valoare de metaforă, pentru care soarele nu este decît umbra luminoasă a lui Los, pentru care niște insecte care tîrăsc o insectă moartă par a oficia „funeraliile unei zîne". Astfel, misiunea și darul poetului constă în „a vedea universul într-un grăunte de nisip".
Singular și de timpuriu considerat astfel, Blake pare a fi fost furat în toate împrejurările de o excentricitate ostentativă, manifestată printr-o opoziție declarată față de toate conformismele fie ele politice, morale, estetice.
Dacă ar fi fost mai puțin întunecat și mai puțin certăreț, ar fi fost mai puțin izolat cu atîta cruzime: nu e vorba numai de o imaginație romantică, dusă la extrem, purtînd chiar pecetea ereziei; vom vedea ce s-a întîmplat cu prietenul său Fuseli. Fuseli se acomodează cu problemele secolului și cu secolul însuși; Blake îl atacă cu toată energia lui furioasă. S-a spus că acele „Prefaces" la *Lyrical Ballads* le-au făcut mai mult rău acestora de cît orice ton sau orice conținut pe care le cuprind.
Blake dă la iveală un echivalent cu *Catalogul expoziției sale din 1809*, în care începe să-i denunțe pe Tițian, Coreggio și Rembrandt în legătură cu propriile sale personaje și în care prima operă prezentată se intitulează „Forma spirituală

a lui Nelson călăuzind pe Leviathan". Își atestă astfel simbolismul său esențialist: personajele sînt tipuri eterne; acest idealism ar putea fi clasic, dar în vreme ce tipul ideal pentru Reynolds se fondează pe restituirea „formei centrale", pentru Blake e fondat pe maxima energie, pe pasiunea cea mai intensă. Pentru Reynolds pasiunea nu face decît să tulbure frumosul, pentru Blake ea îl constituie și îi creează forma. În acest fel își proclamă disprețul în fața vizibilului și credința exclusivă în imaginație. E clar că este un monist și că propriile sale viziuni le consideră ca un rafinament inefabil al realităților tangibile. Ele sînt realitatea subtilă și de o perfectă organizare, despre care această lume nu oferă decît umbra. Aceasta înseamnă că, refuzînd lumea exterioară, Blake depinde mai mult decît oricare alt artist de sursele sale, fie plastice, fie literare. Zburdălnicia, formele alungite, inflexiunile dulci, culorile tandre ale ilustrațiilor la *Cîntecele Inocenței*, care-i aparțin, se datorează evident influenței neoclasice, ca aceea a lui Flaxman. Sculptura gotică conferă unora dintre creațiile sale un aspect excesiv de pietrificat, orientat de altminteri către sensul dorit atunci cînd încearcă să exprime non-vitalul. Michelangelo îi oferă musculaturile excesive și vizibile ale unui jupuit de piele, pe care încă îl mai exagerează. Va căuta, de aceea, la un german al Renașterii — Athanasius Kircher — tipul glorios al omului mascul, cu brațele întinse și ridicate, cu picioarele îndepărtate, din care plăsmuiește al său *Glad Day* (1794).

Sursele literare, Biblia, Milton, Dante îi lasă mai liberă imaginația creatoare. Liberă cu adevărat este însă întotdeauna, chiar cînd împrumută figuri sau atitudini, căci mișcarea, energia manifestată, creatoare sau distrugătoare, îi aparțin — chiar atunci cînd îi împrumută lui Fuseli nu numai o masivitate dură a feței, o privire halucinată, un gest încordat am îndrăzni să spunem teatral, dar și un ritm foarte ca-
133 racteristic de repetiție al gestului. De pildă

Uciderea cu pietre a lui Achan (Tate Gallery): trei brațe ridicate paralel, trei mîini ținînd trei pietre în stînga victimei; trei brațe, trei mîini, trei pietre la dreapta. Să privim apoi *Războiul:* trei figuri îngrozite, trei măști tragice, trei rigidități cuprinse de spasme. Asemenea efecte expresioniste sînt absolut potrivnice căutării de echilibru în compoziție, de simetrii balansate de asimetrii, de artă tradițională. Fluiditatea, intensitatea mișcării și torsiunile sale baroce sînt cele care transformă chiar o figură clasică și o integrează într-o viziune romantică. Dar Blake mai adaugă limbajul secret al unui simbolism precis, complex și, în pofida rădăcinilor sale aflate în kabală sau în filozofia gnostică, foarte personal. Aici pictura nu face decît să ilustreze gîndirea, sistemul — ea devine un limbaj și nu-l putem pătrunde. Să semnalăm numai importanța mișcărilor frămîntate care, după cum înclină la dreapta sau la stînga, atrag și figurile (sufletele) la salvare sau la pieire *(Vedenia sfintei Ecaterina, Vîrtejul desfrînaților)*. Blake este capabil să suporte foarte intens o nouă influență: de pildă atunci cînd îl întîlnește pe pictorul astrolog Varley, care-i încurajează viziunile. Atunci pictează de exemplu *Spectrul unui purice* (Tate Gallery). În purice sînt reîncarnați sanguinii. Blake a realizat o figură îngrozitoare, colosală, bestială, azvîrlind o limbă bifurcată, ținînd în mînă un castron cu sînge.

Shakespeare (Macbeth) îi inspiră admirabila *Milă* (Tate Gallery), care este în același timp o ilustrație fidelă a marii retorici din pasajul lui Macbeth...

„And Pity like a naked newborn babe
Striding the blast, or heaven's cherubin, horsed
Upon the sightless couriers of the air..."

... și o prodigioasă invenție personală: din uraganul cosmic pe care-l vedem atît de des la Blake agitînd părul, par a se naște acești fantastici armăsari cu cozi de nori din care se apleacă angelica figură care se reculege, ce parcă tocmai și-a luat zborul de la victima întinsă pe pămînt,

minusculul nou născut (ca. 1795). Este din aceeași epocă și din aceeași sursă de inspirație din care datează *Tripla Hecate*, ghemuită în rochia ei întunecată și a cărei față contemplă cele trei animale, naturale și fantastice totodată, care îi aparțin: măgarul, bufnița și broasca, în vreme ce un monstru înaripat planează deasupra acestor capete; este una in capodoperele artei fantastice[1].

Arta grafică a lui Blake, spre deosebire de poezia sa nu încetează a se întări și a se revela. Ultima sa perioadă este strălucitoare: cea a *Nopții lui Job* (1822—1823) și cea a *Divinei Comedii*. În afară de seria povestirii lui Job, crează tot atunci (1826—1827) acele „tempere" ca *Satan acoperindu-l cu plăgi pe Job*, care sînt considerate, prin forma și echilibrul figurilor extraordinarul Satan, culorile mistice, deasupra pămîntului albastru, al unui cer de apocalips, printre cele mai puternice viziuni ale sale. Imaginile dantești, *Papa simoniac*, *Vîrtejul desfrînaților*, *Beatrice vorbindu-i din caru-i funebru lui Dante* sînt poate, din toată istoria artei, cele care se ridică în modul cel mai sigur și cu cea mai mare ușurință la înălțimea subiectului lor.

Se întîmplă relativ rar ca tehnicile lui Blake să fie simple, fie vorba numai de acuarelă. El posedă o tehnică a sa, a „vopselei cu apă", pictură aderentă cu clei pe care nu o putem în nici un chip desluși din ce a fost compusă; astăzi s-a schimbat în chip deplorabil și s-a înnegrit. El folosește mult monotipul sau, după împrejurări, politipul, scoțînd din compoziție două sau trei impresii și efecte de strivire grunjoasă pe care le admirăm de exemplu în *Newton*. E cunoscută metoda sa de lucru a cărților cu miniaturi: cu un lac foarte consistent, scrie și desenează pe un carton pe care-l trece apoi pe aramă și gravează, cu acvaforte, ceea ce denumește „tehnica" sa „infernală". Culoarea este adăugată cu mîna.

---

[1] La Tate Gallery se găsește concentrată cea mai frumoasă colecție de acuarele și picturi de Blake.

Bineînțeles, Blake nu ia în considerare culoarea locală. Culoarea sa e simbolică și emotivă, fără prudența obișnuită, a destinării unei valori fixe. Cenușiu, verde, ocru, carmin și violet, albastru amestecat cu galben de sulf, toate se aliază adesea în armonii delicate; cîteodată albastrul-verzui, roșul-portocaliu domină cu violență.

ÎN JURUL LUI BLAKE

Să revenim deci la acei artiști pe care am voit să-i adunăm în jurul lui Blake, întrucît importanța și interesul pe care-l prezintă pentru noi sînt cel puțin parțial legate de el. Unul, într-adevăr, Fuseli (1741—1825), nu e numai fratele său mai vîrstnic în ale artei: este și un artist destul de mare, pentru a se putea spune despre el, dacă n-ar fi vorba decît de o artă pur plastică, că este tot atît de important ca și Blake. Nu aparține însă decît parțial artei engleze, fiind născut ca Johannes Füssli, cetățean din Zürich, unde se află tablourile sale cele mai interesante. Prieten cu Lavater, amestecat ca și dînsul în grupări ocultiste, compromis ca și el într-o afacere politică tulbure și nesigură, părăsește Zürich-ul în 1763, dar pentru a pleca la Berlin. La Berlin întîlnește ideile lui Shakespeare. Petrece apoi opt ani în Italia unde, în căutarea Titanilor, este copleșit de Michelangelo. Disecă cadavre pentru a fi mai sigur de anatomie. Rezultatul, așa cum remarcă William Gaunt, este că se va apropia de manieriștii secolului al XVI-lea. Corpurile sale de femei, senzuale și alungite, ne fac să ne gîndim la Primatrice, dacă nu mai curînd la Balthus. Dar protagoniștii săi masculini de factură diabolică și cu aspect monstruos *(The Fire King*, Victoria and Albert; *The Italian Count*, Soane), au o afinitate certă, fără să putem spune cu siguranță pînă la ce nivel și la ce profunzime, cu personajele demonice ale lui Blake, Orc sau Satan. Dacă latura sa de erotism pervers și balthusian pare astăzi concentrată la Zürich

și astfel semnificativ îndepărtată de autoritatea engleză, la Londra e reprezentat de obsesii mai tainice și mai puțin descifrabile: fie prin spaima suferită de coșmaruri, fie prin cruzimea pe care o impune; *The Italian Count* arată tipul, pe care îl denumim blakian, în ciuda faptului că Blake este aci acela care îi împrumută fața bestială, taurină, dilatată în lărgime, ochii bulbucați, pătrunzători, fruntea enormă. Totul este aici invadat de umbră, în afară de haina roșie și sabia. O frumoasă victimă blondă zace lungită pe fondul roșu. Gilchrist, primul biograf al lui Blake, remarcă deja analogia dintre brațele întinse ale celor trei vrăjitoare ale lui Fuseli *(Macbeth)* și gestul acuzator al celor trei falși amici ai lui Job. Al său *Coșmar* (Nightmare), unde apare înspăimîntătorul cap de cal (sau de iapă) este aproape de prezențele redutabile care o înconjoară pe *Tripla Hecate*, în ciuda unui aspect teatral despre care am putea spune că e aproape grandguignolesc, sau „gotic". Fuseli este gotic, în asemenea măsură manifestă curiozitate pentru insolit și mister, mai mult decît oricare dintre contemporanii săi. Nu s-a apucat să învețe și limba islandeză? N-a fost el acela care a pictat *Thor masacrînd șarpele Midgard pe vaporul lui Mymir?*

L-am întîlnit foarte puțin pe John Flaxman (1755—1826) care, ca atîtea spirite ale epocii lui Winckelmann, era și el în căutarea viziunii elene, putînd să-l apropiem nu fără oarecare dificultate de Blake, căci provenise dintr-un context de tipul lui Swedenborg. Ca și Fuseli, a petrecut multă vreme în Italia (de la 1787 pînă la 1794). Arta sa liniară, de o puritate puțin superficială, trece așa cum este de la sculptură în desen. Ilustrațiile sale la Homer vor fi gravate de Blake, căruia îi vor furniza modele. Pentru Blake, el este „dragul meu sculptor al Eternității", „sublim arhanghel", „prietenul și tovarășul meu întru eternitate", pînă în momentul cînd în această prietenie, ca în atîtea altele, se cuibărește ineluctabil bănuiala care precede nenorocirea.

Către 1820, gustul apocalipsului nu mai este excepțional. El e manifestat puternic de John Martin, care, prin alegerea subiectelor, se apropie de Blake. Ne amintim de lucrarea lui Blake din 1809, *Satan adunîndu-și legiunile.* Subiectul a fost deja repetat de foarte rezonabilul Thomas Lawrence, care îi spune lui Fuseli: „Este al naibii de bine, dar nu e diavolul!" În 1824, John Martin (1789—1854) creează un *Satan prezidînd Consiliul infernal.* E un frumos Tenebros cu gest puternic, într-un prodigios, vast și sublim pandemonium. Biblia îi va inspira un *Dies Irae* (Tate Gallery), la fel de semnificativ cum a fost potopul în timpurile clasice. Mici forme umane se întrevăd, într-o adîncitură a pămîntului peste care se prăvălesc munții și care ar trebui să fie neagră dacă acest negru n-ar reflecta însăși îmbrățișarea finală, viziunea aprinsă și roșiatică a tuturor lucrurilor. A fost un așa-numit pictor de duminică, obscur și sărac, care s-a consacrat marilor sale melodrame biblice. În 1821, *Festinul lui Baltazar* a făcut senzație la Academie, și vreme de treizeci de ani va fi unul dintre artiștii cei mai faimoși atît în Franța cît și în Anglia. Vom găsi, multă vreme, în multe locuințe, o gravură sau mezzotinte după *Distrugerea Sodomei și Gomorei.* Viziunea sa apocaliptică îl ducea la invenția unor arhitecturi fantastice; dar numai în pictură. Fratele său, căruia visul i s-a revărsat și în viață, dădu foc catedralei din York.
John Martin s-a sfîrșit repede și în 1935 cele trei vaste tablouri cu *Judecata de apoi* au fost cumpărate cu șapte lire sterline. În 1953, o expoziție a operelor sale îl prezintă intrat din nou în favoare: lumea occidentală pătrundea în apocalips și primea cu bunăvoință elementul apocaliptic.

În 1818, atunci cînd Blake, după zece ani de la epoca marilor sale dispute, era cufundat într-o solitudine destul de neagră, un tînăr artist veni la el, devenindu-i mai fidel atașat după ce, în 1821, Blake execută, pentru o traducere din

opera lui Virgiliu, gravuri în lemn de o simplitate tulburătoare, în care inspirația inocenței revine, la maturitate, cu o profundă impregnare mistică a realului, în special prin acele ușoare și tainice claruri de lună. Oricare ar fi rezervele pe care le-am putea formula asupra comportărilor sau artei ulterioare a lui John Linnell (1792—1882), trebuie să-i fim recunoscători pentru entuziasmul și pentru sprijinul dat. El este cel care comandă lui Blake gravurile povestirii lui Job. El este acela care, de pe la 1822, adună în jurul marelui om „bătrînii" și tinerii artiști care în chip curios au purtat cu toții pecetea dublei viziuni blakiene: Edward Calvert (1799—1883), Samuel Palmer (1805—1881), George Richmond (1809—1896). Linnell este acela care, în perfect acord cu gustul lui Blake, atrage atenția amicilor săi asupra artei lui Dürer și asupra marilor gravori ai Renașterii, ca Bonasoni. Se pare că tot Linnell este cel care, primul, se inspiră din exemplul lui Blake în ideea unei pastorale mai mult sau mai puțin mistice, mai mult sau mai puțin heterodoxe, fundată pe o viziune plină de reculegere și o redare mai mult sau mai puțin simple care valorifică o realitate umană și sacră *(Repaus de prînz*, *Luna secerișului* etc.)
Printre tinerii adunați de Linnell este în primul rînd Samuel Palmer, al cărui geniu n-a fost recunoscut decît de generațiile noastre. Personalitatea lui este legată prin toate fibrele de opera lui: un bunic matern, baptist și dictatorial, îi inspiră, în fața slăbiciunii imaginative a religiei sale și a sentimentelor sale, o aplecare către gloriile sensibile ale vechii religii. Deja la tatăl său, baptist și el, sensibilitatea s-a unit cu pietatea: s-a făcut librar din dragoste pentru cărți, și tandrețea lui l-a învăluit cu căldură pe copil. Era în jurul lui o atmosferă pietistă la care participă și aproape prezidează o doică, care citise mult Biblia și *Paradisul pierdut*, și care va avea asupra lui un ascendent matern. Are treizeci și doi de ani atunci cînd moare această femeie și nu se va
139 căsători decît atunci. Moartea mamei sale, pe

cînd avea numai treisprezece ani, îl zdruncinase profund.
Are patru ani cînd, pe o noapte cu mult clar de lună, trece printr-o spaimă nemaipomenită la vederea umbrelor aruncate de coroana unui ulm pe care luna le proiectează pe pereți. Ca și cum pentru a face să pătrundă și mai bine în sufletul lui această viziune, doica recită:

Dream of a dream, and shadow of a shade!
Vain Man! The vision of a Moment made.

„N-am uitat niciodată aceste umbre și încerc să le redau adesea" declară Palmer. Laurence Binyon notează fascinația lui pentru umbrele pătrunse de lumină.
Așa se formează în acest trup firav, astmatic și în primul rînd, poate chiar mai mult decît Blake, orientat către viziunea mistică, tentat ca și Blake să meargă pînă într-acolo încît să piardă din vedere proporția și normalitatea, tendința de a se pierde în înverșunare, în exces. Fiul său, A.H. Palmer, ne-a lăsat o *Life and Letters of Samuel Palmer* în care pune accentul asupra vîrstei maturității: anii în care a pierdut darul viziunii odată cu amintirea lui Blake. Pentru mai multă siguranță a ars carnetele de schițe și însemnări din tinerețea tatălui său, deoarece frămîntările sufletești pe care le descoperise acolo — fericiri sau deznădejdi, elanuri sau rețineri — i se păruseră de o nuditate indecentă.
Răscolit pînă la lacrimi de muzica de orgă, de monumentele bisericești, de schituri, mănăstiri sau catedrale, de peisaje de asemenea, cum și de o anumită artă, descoperă cu treizeci și cinci de ani înaintea prerafaeliților frescele de la Campo Santo din Pisa și le copiază: în artă e foarte precoce. Expune la patrusprezece ani, la Royal Academy, în 1819, în momentul în care suportă foarte puternic efectul influenței covîrșitoare a lui Turner. Este totuși momentul cînd, dacă e să-l credem, se află ca artist la culmea secătuirii sale prin contagiune cu arta modernă, în afara căreia există Flaxman. „Am văzut odată un

basorelief de Flaxman, o turmă de oi, nimic mai mult decît oi ideale, bineînțeles..." Apoi, grație lui Linnell îl va avea pe Blake. Și pe Dürer, pe Bonasoni și pe Luca din Leyda. Teama secătuirii îl frămîntă totuși mereu: e posedat de un vid al sentimentului; zece minute pe zi își găsește dragostea pasionată pentru artă; în restul timpului resimte privațiunea „acestor viziuni delicioase care sînt singura bucurie a vieții mele". Blake, pe care l-a evocat în termeni atît de emoționanți, „omul fără mască", „interpretul" (acel pe care-l întîlnește și acel care îl călăuzește pe pelerinul din Bunyan) îl luminează și-l reconfortează. Ca și Blake, Palmer e condus în imaginația sa, în viziune, de unele surse literare și în special de Milton. În acel Milton care i-a fost dăruit de către doica sa, Palmer notează toate pasajele cu privire la lună.

S-a consemnat interesul pe care-l manifestă grupul față de gravurile lui Bonasoni la cartea de embleme a lui Bocchius. Găsim natura tratată în simboluri, iar simbolul XXXII este *Tunsul oilor*, cu păstorul sub un copac, cu cîinele în prim plan și oile profilate una lîngă alta, după maniera lui Blake, sau a lui Palmer.

Orice ar fi putut fi în continuare, în această epocă se resimte la el foarte exact arta lui Blake: „Figurile d-lui Blake au această intensitate în atitudine și în gest care dezvăluie sufletul și această plasticitate care frapează, nervoasă, ce aparține spiritelor nemuritoare eliberate". Dar în întîmpinarea aceluia a cărui privire era întoarsă către el însuși, Palmer caută pe lume — în asocierea om-natură-supranatură — încîntarea. „Cîteodată peisajul apare ca o viziune și atunci pare tot atît de frumos ca arta însăși... Cîteodată, la Dulwich, colinele îndepărtate par obiectele cele puternice prin culoarea și forța clară a liniei". Hrănit la această triplă sursă, Palmer inseră în carnetul lui din 1824 treizeci și trei de imagini ale lunii și ale marilor sori înflăcărați și, notează fiul său, nici o umbră. Poemele sale vorbesc despre această lumină tremurătoare care scînteiază

în dosul colinelor mici și ale lanurilor de grîu. Pare că la el privirea devine revelație a realității prin faptul de a se concentra asupra singularității aparenței. „Culoarea grîului dă arborilor verzi din jur o profunzime sporită și o bogată transparență...“ „Într-o tonalitate foarte joasă, turnul arăta luminos prin el însuși — și mai curînd părea că emite lumină decît că reflectează.“ Vorbește de o lumină infuză, care amintește sideful, sau despre acuitatea umbrelor reci pe cerul rece. Caută să fixeze efecte fugitive de inversiune ale raporturilor de lumină care vor sta la baza minunățiilor pe care va voi să le transcrie: vor fi transfigurări, o trecere luminoasă de la materie la spirit care se desfășoară de exemplu în acele seri de vară în care venerabile clădiri par să nu mai fie materie brută ci, într-o lumină îndulcită și solemnă ce pare mai curînd emanație decît reflectare și care-și difuzează strălucirea pînă în adîncul inimii, o lumină mai mult spirituală decît materială.

„Privind iarba în soare, acesta strălucește în fiecare firișor, realizînd mase de verde din cel mai splendid: inimitabil verde și totuși inimitabil de cald, atît de cald că nu-l putem compara decît cu un galben și totuși verde intens.“

Dincolo de această viziune mistică, recunoaștem mai multe învățăminte plastice: de la Claude Lorrain, de la Alexander Cozens și de la Bonasoni, maestrul său, subliniază el, pentru tratarea umbrelor *ca umbre*. Cu alte cuvinte ca *somn* al luminii. Ideea de a anima umbrele îi repugnă. Ca toate sufletele sensibile, Palmer are nevoie de mijlocitori: îl ia pe Tițian. „Cred că Tițian era sensibil la aspectul striat al cîmpurilor“ (raze de grîu cosit). Ca și Blake, Palmer crede că Dumnezeu aduce belșugul și se manifestă într-un număr infinit de detalii ale micilor forme de viață vegetală: „De ce pătrunjelul încurcă brazda cu buclele-i încrețite?“ Texturile și culorile mușchilor și lichenilor sînt o minune pentru cine știe să vadă „o bogăție de noduleţe și franjuri“. Mai vedem de asemenea „tușe de roșu și uneori,

dar mai rar, un galben viu care pare ca o rază de soare, și pe mulți arbori observăm crescînd o specie deasupra alteia". Notează cum noduri și franjuri de sulf se unesc cu altceva mai ușor, sau cum negrul se luminează în roșu.

Într-o viziune în care tangibilul nu e decît manifestare a misterului, obiectul nu contează ci numai culoarea și forma, prin care spiritul își propune un sistem de analogii. Hameiul este pentru el un obiect de predilecție, dar pe care îl înstrăinează în forma lui: „Ies să desenez hamei: *fie ca sensibila lui fecunditate să treacă în figura mea!*" E figura lui Naomi. *Naomi în fața Betleemului* poartă amprenta acestei stări de spirit, a acestei enormități, a acestui „exces" cum spune el însuși, împrumutînd expresia din cuvîntul îngerului către Adam în *Paradisul pierdut*.

În 1827, Palmer, bolnav, suferind de bronșită, s-a instalat în Kent, la Shoreham, sat izolat, cuibărit între coline înalte și verzi, coline mari și rotunde care îi satisfac o căutare obscură de exuberanță. Orientată nord-sud, vîlceaua primește pe deasupra marginilor ei frumoase luciri de asfințit de soare și răsărit de lună. În această „vale a Viziunii", Palmer contemplă multiple splendori. Aceea a merilor în floare explodează în *A Shoreham Garden* (Victoria and Albert). După mai bine de treizeci de ani, în 1860, el va nota: „Gînduri despre luna care răsare odată cu splendoarea delirantă *(raving mad)* a unei strălucirii a crepusculului portocaliu peste peisaj? Am văzut aceasta la Shoreham".

„Marele păcat este să ne supunem obiectelor naturale și să le servim. Marea virtute este de a supune spiritului obiectele naturale, pentru a-l servi și a ne servi". Viziunea lui Jakob Böhme și a altor mistici ca John Flavel *(Husbandry Spiritualized)* este aceea a lui Palmer. Nu mai există aici decît un registru de semne: *seculum est speculum*. Numai în climat mistic acești păstori sînt păstori și aceste oi sînt oi. Dacă Palmer, mai mult decît Blake, privește natura, este pentru

a scrie totuşi: „Nu mă pot împiedica de a constata că acele caracteristici generale ale frumuseţii naturale nu numai că diferă de o artă imaginativă, ci în anumite privinţe îi sînt chiar potrivnice." Unele dispoziţii ale naturii, de fapt, au meritul de a anunţa ceea ce Baudelaire numeşte supranatură, iar pictorul ca şi poetul îşi extrage din ele partea sa, „amestecul împestriţat al norilor, plasele lor fine, ţesăturile aeriene care umplu cu norişori rotunzi cerul de primăvară, volumele pline şi munţii luminoşi acoperiţi".
S-a comparat adesea efectul picturii lui Palmer cu acela al poeziei lui Hopkins. Palmer, antimaterialist, este interesat cu pasiune de textura lucrurilor naturale, de aspectul grunjos, de acele „forme în chip de ochi de pe aripile păunilor", de înmuguririle pe care le vedem de exemplu la unele dintre acele vechi acoperişuri ale sale năpădite de vegetaţii parazite, de muşchii şi de lichenii săi favoriţi: o natură „stropită de ploaia a o mie de ochi frumoşi, de muguri, spirale, flori împodobite cu rouă". Ne face să ne gîndim, prin acest concret absolut al texturii, la ceea ce ar fi putut fi, dacă ar fi fost mistic, Dubuffet cel de acum cîţiva ani.
Aceasta este geneza unei arte, scurtă vreme de neuitat, pe care o identificăm în mare în popasul din valea de la Shoreham, de la 1826 pînă la 1832 şi care pare a împlini într-o explozie colorată unele promisiuni ale monocromiei lui Alexander Cozens, o transpunere expresionistă a ceea ce s-a căzut de acord să numim lumea exterioară: în disprețul total, între altele, faţă de aparenţa înşelătoare, care vreme de multe generaţii a limitat pictura la imitarea celor trei dimensiuni ale spaţiului. Foloseşte un obicei puţin occidental al planului secund urcînd în verticală, uneori sub enorme luni. Marea perioadă începe, în practica doctrinei excesului, cu tablourile: *Peisaj cu coline* (1826), *Valea cu nor strălucitor*, *Valea cu grîu des*. Ea se caracterizează prin asocierea frecventă a lanului de grîu şi clarul de lună, a bisericii şi arborilor; ca o alternanţă a unui mister al

clarităților fecunde cu misterul umbrelor spirituale. Cornurile lunii din perioada precedentă au devenit luni rotunde, globulare. Vom ajunge la apogeul reprezentat prin *Mărul magic* și (terminologia lui Palmer fiul) *Crepuscul portocaliu*. Palmer scaldă, fascinat, variațiile de lumină și textură în același arbore în același moment sub același soare. Pentru un studiu al unei ramuri încărcate de mare, el notează, „recoltă prodigioasă și cu totul anormală", și, între alte lucruri, că „ramurile de o mărime peste creanga obișnuită sînt, mi se pare, de o textură crocantă și de un aur palid sau mat". În *Mărul magic* (Fitzwilliam Museum la Cambridge) Palmer fiul notează „o sărutare a culorii" . Este, sub un cer de plumb, în planul din fund, acela al unei pante cu grîu și paie de la portocaliu pînă la galbenul cel mai deschis. În primul plan, spinările oilor cu capete negre ghemuite, atinse de un brun ușor și de alb luminos, și un ciobănaș albastru și alb-albăstrui. Umbre în spate, dezvăluie un mov plumburiu. Ca de obicei, nici un fel de cufundare în perspectivă și nici o proporție. Merele sînt de un roșu viu, uneori cu o tușă de galben alburiu. Aceste mere, a căror înghesuială desființează mărul însuși, se lipesc de un arrière-plan de coline aurite de lumină, aruncînd această lumină către cer. Acest peisaj este luat între biserică, a cărei clopotniță urcă în direcția a ceea ce cu greu am putea numi planul al doilea, și arcada cvasi gotică a copacilor ale căror frunzișuri sînt tratate, cum o va face Van Gogh, în mici tușe sacadate și separate, puternice, dinamice, nervoase. Atunci cînd Palmer pictează cîteodată în ulei — în vopsea cu apă — acest tablou este o acuarelă perversă, în care culorile sînt folosite în chip opac. Țîșnitul exagerat al culorilor alcătuiește în mod curios un contrast cu toropeala vieții de acolo.

Grigson corectează în galben titlul de *Orange Twilight*, un galben citron intens oferind într-adevăr cheia tabloului. Alte două peisaje sînt foarte apropiate, *Peisaj de coline cu biserica sub lună* și *Întoarcere de la slujbă seara* (1830, Tate

Gallery). De la unul la celălalt, după cum o cere jocul analogiilor formelor, spicele de grîu cu capul mare au devenit credincioşi în procesiune, corpuri fantastic de alungite a căror talie variază fără nici un raport cu depărtarea lor. Aceeaşi ogivă de copaci o regăsim şi aci ca şi în *Mărul magic*. O lună enormă e suspendată la înălţimea săgeţii subţiri pe care o luminează. Lumina este aci într-adevăr nocturnă. În *Luna secerişului* (Tate Gallery), nu se vede nici un fel de lună şi dulceaţa cuprinsă în acest frumos peisaj nu este decît crepusculară. I s-a dat uneori un titlu alternativ *Cîmp cu secerătoare*. În spatele snopilor aşezaţi, întunecaţi de seară, în faţa arborilor în care joacă umbre profunde şi o claritate încă vie, mişcarea micilor siluete în colorit uşor care se apleacă peste aurul vestejit al cîmpului. Un car tras de o pereche de boi trece pe sub copaci cu încărcătura sa de snopi. Ansamblul este la nivelul unei duble semnificaţii, a lui Breughel sau a lui Bosch. *Norul alb* (1833) prezintă un subiect analog vădind o grijă mai ortodoxă a spaţiului, a depărtărilor de cer. E un tablou frumos dar nu întru totul în stilul lui Palmer. Doica sa moartă în 1837, el se va căsători cu fiica lui Linnell care va fi un socru odios şi aproape sadic. Palmer va pleca în Italia, ochii săi vor vedea lumina terestră, făcută parcă din aceea pe care o inventase el însuşi.

Ar fi nejust să nu spunem un cuvînt despre Edward Calvert (1789—1883), despre care Yeats proiecta o carte, şi ale cărui acuarele au prospeţimea şi farmecul miniaturilor. De la pastorala pietistă dar deja senzuală *(O Cetate primitivă)*, va trece la o viziune păgînă care nu-i va fi egală. La George Richmond în sfîrşit (1809—1896) există un element de graţie instinctivă şi care nu depinde de subiect. Al său *Crist şi femeia samariteancă* (Tate Gallery) se reflectă ecoul oilor şi al grîului din pastorala post-blakiană. Un mic tablou, *Ajunul despărţirii*, concentrează tot adevărul unui sentiment şi al unei situaţii în acel sărut trist sub clar de lună.

Apoi va deveni portretist pentru a putea trăi și nu se va mai gîndi decît să trăiască bine. Linnell nu se numără printre asociații săi și nu-i acordă nici un fel de credit. Dar un tablou mare ca *Coming Storm (Înainte de furtună)*, cu factura sa minuțioasă și infinit detaliată, concentrarea lui eficace asupra unei stări de spirit momentane și dramatice a naturii — o aceeași mișcare cuprinde fuga aparentă a ierburilor culcate de vînt și fuga reală a oilor, — totul vădind clare legături cu prerafaelitismul lui Holman Hunt.

XI. JOHN CONSTABLE (1776—1837)

S-a născut, ca și Gainsborough, în Suffolk, într-o regiune foarte înverzită și foarte proaspătă de pășuni, de rîuri, de canale, în care morile de vînt ce profitau de coline alternau cu morile de apă. Constable s-a născut sensibil și dăruit unei viziuni organice și totale a naturii. Trăiește cu o profunzime mistică bucuriile copilăriei, împrejurările, trecerile la realitate care au contat atît de mult pentru imaginația scriitorilor sau a artiștilor, de la Wordsworth pînă la Marcel Proust: „Asociez copilăriei mele lipsită de griji tot ceea ce se află pe malurile Stour-ului. Acele peisaje au făcut din mine un pictor. Ele alcătuiau tablouri pentru mine încă înainte de a fi ținut vreodată în mînă o pensulă." Viziune *organică?* Înțelegem că trebuie să fi fost implicate numai senzațiile vizuale: „Zgomotul apei care scapă din scocul vreunei mori, sălciile, vechile scînduri putrede, parii vîscoși și cărămida, iată ce-mi place; *pictura este pentru mine sinonimă cu sentimentul.*" Sîntem mai puțin surprinși citind acestea, decît aflînd că s-a chinuit atît pînă a izbutit să inventeze o limbă picturală.

Fiu al unui făinar prosper, el este încă din copilărie posedat de pictură. Pleacă să studieze la Londra și, tulburat de ideile desăvîrșirii, apare atît de nepriceput încît maestrul său Smith îl sfătuiește să se întoarcă la morile sale. El îi atră-

sese atenția, încă înaintea acestui fatal verdict, asupra interesului și dificultății de a reda lumina în mișcare sau, mai exact, în vibrație asupra obiectelor „pitorești". Într-o vreme în care patina brună își mai prelungea încă stăpînirea asupra peisajului, Smith proclamă importanța gamei tonurilor de verde. I-l revelează și pe Gainsborough, compatriotul său, care rămîne pentru totdeauna unul dintre sfinții săi mijlocitori. Reîntors la East Bergholt, el declară: „Mi se pare că-l văd pe Gainsborough sub toate tufișurile înflorite". Un mecena cam zăpăcit și pretențios pe care-l întîlnim adesea în analele epocii, Sir George Beaumont, îi dă posibilitatea să vadă vreo treizeci de acuarele de Girtin și un tablou de Claude Lorrain, *Hagar și Ingerul*. Girtin, ca și Gainsborough, reprezintă pentru el o figură și o operă revelatoare. Constable, cu mai puțină dificultate, pare că primește mai degrabă lecția profundă a morților decît instrucțiunea precisă a celor vii, la care se întoarce totuși, la Royal Academy. Ruysdael, Wilson, Rubens vin pe rînd să-i izbească imaginația. Dar pînă în cele din urmă, în 1802, și-a dat seama, ca și Wordsworth și Coleridge în poezie, în prefața din 1800, de necesitatea de a fi el însuși, atît în fața artei actuale cît și în fața artei strămoșilor: „Iată că au trecut doi ani de cînd alerg după tablouri și de cînd caut un adevăr de mîna a doua... Am muncit ca să redau operele mele asemănătoare cu ale altora... Mă voi reîntoarce la East Bergholt unde mă voi strădui să găsesc o metodă sinceră și fără manierism pentru a reprezenta peisajele așa cum se înfățișează ele... Este loc pentru o pictură naturală. Numai adevărul singur va rămîne."

Vedem, ca și la Wordsworth, aspectul etic al acestei estetici: ne gîndim o dată mai mult la intimismul operei sale *Lyrical Ballads*, la „Prefațele", care declară război limbajului convențional al poeziei, cum o face aci și Constable în privința limbajului convențional al picturii.

Încet, nesigur, se regăsește. După *Vedere din Epsom* (1808), *Malvern Hall* (1809) este un tablou memorabil, mai ales pentru că în el estetica triumfă asupra eticii. Constable și-a inventat un limbaj, dar nu acela al unei „realități" obiective, ci al unui adevăr personal. Simplificarea extremă a maselor vegetale, structura foarte simplu paralelă cu planul tabloului, jocul în acest plan al apei și al reflexului, fac din această pînză o fericită și pașnică reușită. Și totuși, cu trei ani mai tîrziu, în 1812, el încă se îndoiește de sine însuși, și are nevoie să primească asigurări de la președintele lui Royal Academy, Benjamin West pompos și binevoitor. Curios e faptul că de atunci are un prieten fidel, Fisher, care ca arhidiacon de Salisbury va fi cauza ocazională a atîtor tablouri în care se ridică săgeata catedralei dar care, în vreme ce timiditatea și caracteru-i depresiv imploră un sprijin, consideră mai important să-l stimuleze rămînînd ferm critic. Cu o justețe care depășește obiectul și momentul imediat, Fisher îi spune despre un tablou pictat în 1812: „Îl găsim foarte bun cînd ne este atrasă atenția asupra lui, dar trebuie să fim conduși lîngă el. *Nu se impune*, și acesta este cred adevărul despre tablourile dumitale. Am auzit remarcîndu-se despre Rubens că unul din tablourile lui ilumineză o sală."

Abia în 1819 (la patruzeci și trei de ani!) izbutește Constable să se facă acceptat de public. De atunci pictează pentru fiecare salon anual al Academiei cîte un tablou de șase picioare care, în acel an, este *Calul alb*, un frumos peisaj de tip olandez în care cîntă la unison claritățile albastre și verzi ale apelor, arborii și cerul (New York, Frick Collection). „El nu dăruiește, scrie un critic avansat al timpului său, așa cum face Dl. Turner, un suflet naturii sensibile — el nu exaltă deloc spiritul spectatorului —, dar redă aparența, culoarea, trăsăturile."

Pe scurt, Constable nu e sublim. El este de asemenea atît de sărac încît cheltuielile pentru tablourile sale mari îl obligă să împrumute în

1822 douăzeci de livre de la Fisher. În 1821, tabloul pentru expoziție este *Haywain*, *Carul cu fîn*. Acest car, perfect gol și într-un cuvînt destul de puțin frapant, tranversează prin vad un rîu lat. Există în asocierea între cal și apă ceva ce-i place lui Constable: *Calul alb* era la bordul unei șalupe, *Săritura calului* se petrece la malul unui canal. *Carul cu fîn* este un tablou și un eveniment istoric. În 1824 Constable se lasă convins, așa xenofob și antifrancez cum era, să trimită acest tablou la Salonul din Paris împreună cu o *Vedere pe Stour* și un mic *Yarmouth*. La Paris, entuziasm. Constable nu va merge totuși acolo, el care îl consideră pe David ca pe un „histrion" și pictura lui ca „mîrșavă". Este însă obligat să aducă un omagiu organizatorului, contelui Forbin, care a socotit că această pictură în tușe tăiate trebuie privită de la distanță. „Ei recunosc bogăția texturii mele și atenția pe care o dau suprafeței lucrurilor". Criticii francezi au comparat pînzele sale cu murmurele minunate lipsite de sens ale harfei eoliene, sau cu ușurința lipsită de griji a unei conversații ajunsă la punctul ei cel mai intens. Și Constable remarcă: „Ce este *Bătrînul marinar* al lui Coleridge, cel mai frumos poem modern, dacă nu ceva de genul acesta?" Géricault, care a expus a sa *Plută* la Londra în 1821, Delacroix, care după ce a văzut *Haywain* refăce pare-se fondul la ale sale *Masacre din Scio*, Charles Nodier care declară[1] „este apă, aer și cer", sînt reprezentativi pentru entuziasmul care va ajunge direct la Daubigny și la școala de la Barbizon și indirect la Courbet, înlocuind în chip decisiv efectele de tip italian, căutarea realităților precise ale luminii.

Este un moment frumos al evoluției lui Constable. Este destul de sigur de el pentru a-și putea reînnoi inspirația venită din pămîntul de baștină, intimismul cam plăpînd al caselor tupilate prin boschete, morile de apă, rîurile, canalele și ecluzele.

---

[1] Plimbare de la Dieppe pînă în munții Scoției.

În 1824 pictează pe lîngă Brighton marine de o forță singulară, ca *Vapoare cu cărbuni în largul portului Brighton* (Victoria and Albert Museum), o pictură foarte apropiată de impresionism, care răsfrînge apa în cer în jurul unei ambarcațiuni cu pînze aproape negre: un albastru mat amestecat cînd cu roz, cînd cu indigo, în care, ceea ce contemporanii numesc „zăpada lui Constable", tușele sale mici așează peste tot creste de lumină asemănătoare acelora din *Prundul de la Hove* unde calitatea luminii marine stabilește corespondența între valurile mari și nori. Substanța concretă a acestei picturi în paste fine este o încîntare aproape tactilă. Adeziunea spectatorului din secolul XX la ilustrul *Haywain* de la National Gallery, cît și la tot ceea ce-l precedă sau îi urmează în aceeași ordine, este oare prin aceasta completă și sigură? Faptul că lecțiile lui Constable, mai întîi în Franța, mai tîrziu în Anglia, au fost atît de complet absorbite, atît de fidel observate de artiști de rangul al doilea, faptul că redarea naturală a peisajului a fost deja dusă la o asemenea perfecțiune, nu ne mai lasă să apreciem delicatețea acestui bun pictor la care timiditatea inițială a lăsat urme de neșters. Un pictor care stă șaisprezece ani logodit înainte de a se căsători cu iubita lui și care nu o ia încă de soție pentru că ecleziasticul său prieten îl înduplecă să n-o facă, nu e un cutezător. E un evanghelic. S-a spus că poetul său favorit era Thomson. Era însă mai curînd, sîntem îndemnați să credem, Cowper, „poetul religiei și al naturii". Acest pictor se crede obsedat, și în chip conștient este obsedat mai mult de natură decît de pictură. „Nimic, spune el, n-ar putea să întreacă frumusețea de la țară: ea face pictura să apară ca o tristă prefăcătorie." Astfel artistul trebuie să „devină răbdătorul elev al naturii." „Pictorul de peisaje trebuie să păşească umil peste cîmpuri. Cei semeți n-au putut vedea niciodată natura în toată frumusețea ei."

Ori, inovatorul în artă este, sau ar trebui să fie, un combatant. Publicul nu cunoaşte decît lucrul deja făcut, deja văzut; este în mod necesar conservator, în măsura în care nu-i constrîngem privirea. Dar Constable abordează această luptă cu inima nesigură, pentru că estetica sa se prezintă în proprii săi ochi ca o etică, iar această etică îi impune respect faţă de ceea ce, în raport cu dînsul, e preexistent: divina realitate. Religia este prezentă; dar unde e zelul, fervoarea? Unde este doctrina *excesului* unui Blake sau al unui Palmer? Constable simte mereu pericolul indiscreţiei, se simte în pragul scandalului: „Poate că sacrificiile pe care le fac luminii şi strălucirii sînt prea mari. Şi totuşi acolo rezidă esenţa peisajului. Factura mea nemulţumeşte însă aproape pe toată lumea şi pe toţi docţii". Se îndoieşte de necesitatea putinţei sale de a desfide. Chiar cei care-l apreciază îl cred pe cuvînt: apreciază realismul său, acest respect aplicat faţă de lume, care a devenit respect uman. Fuseli, în faţa tablourilor sale, îşi caută mantaua şi umbrela, simţind ploaia care vine. De ce nu, dacă însuşi Constable profesează că e în căutarea iluziei atmosferice? Unchiul său se minunează de morile sale: sînt gata să pornească. „Mrs. Fisher, scrie soţul ei, spune că-şi poartă privirea de la tablou la grădină şi de la grădină la tablou şi că observă acelaşi aspect şi într-o parte şi în cealaltă." Toate acestea sînt respectabile, dar nu ne vorbesc decît despre lipsurile artistului şi dau dreptate criticilor pe care i le opune Turner.

Constable nu vede în faptul că dacă s-a aşezat împotriva convenţiilor folosite, patina autumnală, arborele brun, tonurile calde în primul plan, n-a făcut-o pentru a vorbi în limbajul adevărului comun mai mult decît celălalt virtuos ilu-zionat, acel Wordsworth al acelor *Lyrical Ballads*, ci pentru a vorbi în limbajul propriului său adevăr. „Limbajul inimii este singurul inteligibil." Şi singurul care este, în afară de cazul violenţei exercitate, incomunicabil. Con-

stable este în chip conștient un pietist. Și din fericire este cu adevărat în chip inconștient un mistic al luminii. „Numai cu greu pot scrie dacă sînt nevoit să privesc acești nori argintii." Și încă o profesiune de credință a unui timid: „Lumina mea este dintre cele care nu se pot stinge, pentru că aparține naturii." Este în aceeași măsură o evidență și o absurditate. E adevărat că poate nici un pictor n-a observat vreodată cu mai multă atenție, n-a notat cu mai multă precizie în corespondența și în desfășurarea lor jocurile vii, jocurile complexe ale luminii. Restul îl privește pe pictor și tehnica lui. „Natura" n-a făcut decît să-i pună o problemă, rămîne ca el, artistul, s-o rezolve: ceea ce a văzut ca lumină în spațiu, cum s-o redea în culori pe suprafața plată a unei pînze?

Desigur, această imanență luminoasă a Domnului în lume este, în clipa cînd a învățat complet să picteze, prezentă peste tot în opera sa — într-o operă tot atît de docilă în aparență exigenței iluziei perfecte a publicului ca *The Cornfield* (1826) de la National Gallery, primul tablou ales pentru a-l reprezenta deoarece era fără îndoială, așa cum a fost considerat, indiscutabil dintr-un anumit punct de vedere. Da, este îngrijit pînă la extrem, așa cum se forța dureros s-o facă; și, pentru cine cunoaște povestea lui Constable și a artei sale, este cu atît mai emoționant ca eroic efort de sinteză între două principii tot atît de incompatibile cu frumusețea-i curată. Opera este atît de armonioasă și atît de scăldată în efectul frumuseții zilei încît împotriva celor ce susținea contele Forbin descoperim că trebuie s-o contemplăm cu o privire mută și foarte apropiată pentru a afla din ce infinite modulații este alcătuită armonia și în ce chip acest voal atmosferic impalpabil și prezent reunește, prin omniprezența tușelor albăstrui de peste pășuni și cîmpuri — pînă la lanurile de grîu copt, — arborii și cerul. Realismul are în aparență toate drepturile: nici o oaie nu e lipsită de semnul roșu pe lînă, n-a fost omisă nici limba roșie a cîine-

lui care le urmează. Am putea număra spicele de grîu care se aliniază în stînga, şi într-adevăr pietatea pictorului a ajuns aci, prin forţa geniului şi a minuţiozităţii, la o simulare, ca în urma efectului unei ispite, a operei divine.

„A trebuit să combat, scrie el, ideea cu aparenţă de adevăr că subiectul face tabloul." Dar obiectul nu-l face nici atît şi Constable o ştie în fond, spunînd pe de altă parte: „nu pot privi nici un obiect fără a-l pune în legătură cu altele sau cu un fond", şi apoi: „în viaţa mea n-am văzut nimic urît, orice formă ar fi avut, căruia lumina, umbra şi perspectiva să nu-i fi adus o oarecare frumuseţe." Există o candoare delicioasă în încîntarea lui, atît de pură, încît despre ceea ce face nu vorbeşte altfel decît ca despre ceea ce vede.: „Ecluza mea este acum pe şevalet; e argintată, bătută de vînt, delicioasă: numai sănătate, nimic care lîncezeşte." E clar că trăieşte în această confuzie pasionată. În cele din urmă însă trebuie să ajungă acolo unde l-am voit: „Arta de a vedea natura trebuie învăţată aproape la fel ca lectura hieroglifelor egiptene." Iată deci că, înainte chiar de a lua forma artei, această natură exterioară devine un ezoterism, un mister. Iată că, fără voia noastră, descoperim în Constable doi artişti, unul care va găsi în el însuşi, într-o jumătate a lui însuşi, resursele prin care să se poată înclina către dorinţele publicului, şi un altul care urmează o viziune secretă pe care nu o poate împărţi decît cu aceia care, ca şi el, au învăţat să citească hieroglife; un artist care, la urma urmei, pictează pentru el însuşi. Unul pe care-l salutăm cu un respect cam plictisit, celălalt care ne înmărmureşte prin această manieră a unui impresionism violent, agresiv şi care nu va găsi comparaţii paralele înainte de fovişti. Acest Constable se află adunat în chip miraculos şi cel mai adesea în lucrări de format mic, în „uleiuri pe carton", în sălile Muzeului Victoria şi Albert. Este Constable al schiţelor.

Carul cu fîn de la National Gallery ne lasă reci?
155 Să vedem schiţa. Aici aspectul „olandez" al tablo-

ului nu şi-a croit drum: el era pentru public. În ea însă totul este vital, vehement, intens, gata să se dezlănţuie, aşezat în culori viguroase; ca şi cum n-ar fi îndrăznit să-şi convertească poporul la lumina luiDumnezeu, a realizat-o infinit mai luminos. Puţin ne interesează dacă sîntem de acord a spune că aceşti arbori sînt stejari sa nu. Frunzişul nu este nici măcar verde. Să fi îndrăgit Constable atît de puţin acest verde, cum n-a mărturisit-o niciodată şi cum nici măcar n-a crezut-o? Există atît de puţin în schiţele sale, dacă e să le comparăm cu tablourile finite.
Acest frunziş pare mai curînd ruginiu, norii roşietici alcătuiesc un ecou, iar apa, între dîrele de lumină, pare şi ea tot roşiatică, şi tot astfel, cufundat liniştit în aceste frunzişuri, e şi acoperişul casei lui Willy Lott, în vreme ce în tabloul finit i-am putea număra ţiglele, care sînt de asemenea roşii, în măsura în care trebuie, şi în acelaşi timp în aceeaşi măsură de detaşate.
Am putea situa apogeul lui Constable cam în jurul lui 1825, aşezîndu-l în preajma unui pasionant şi cuadruplu tablou, *The Leaping Horse*, care, într-una dintre versiunile sale, dintr-o colecţie particulară, prezintă curiozitatea că nici un cal nu sare. Există, ca de obicei, o diferenţă de vitalitate şi de vigoare picturală în favoarea schiţei de la Victoria and Albert; totuşi, se vede bine ce preocupări de adevărat pictor l-au angajat pe Constable să modifice considerabil compoziţia în vederea tabloului care se află la Burlington House. În schiţă, un arbore cu coroana rotundă, înclinat de vînturi, se află înaintea calului şi pare a-l înfrunta şi a-i bloca săritura. În dosul lui, pe canal, o ambarcaţiune cu pînze pare că vine de-a curmezişul, făcînd nesigură direcţia generală a mişcării, pe care o a doua ambarcaţiune mai curînd o îngreuiază decît s-o confirme. O vacă destul de molatecă, care bea din canal, un personaj aplecat în spatele calului, sînt tot atîtea detalii care distrag atenţia. Tabloul final a fost deci considerabil luminat şi se deschide liber către un spaţiu frumos. Puter-

nice retușuri în tonalități deschise concentrează lumina, în primul plan, asupra apei care curge șiroaie dintr-un stăvilar peste ierburi acuatice foarte verzi; în planul al doilea, asupra calului, a salciei cu coroana tăiată rotund, a pînzei aplecate a luntrei. Nimic din toate acestea nu ne poate face să uităm freamătul continuu al schiței, și mai ales vehementa așteptare a arborilor și a cerului. Între cîștigul de structură și pierderea de textură, spiritul, judecata și sensibilitatea vor alege în funcție de afinitățile lor.

Schița pentru *Catedrala de la Salisbury și casa lui Fisher* (National Gallery) permite observarea tehnicii pe care o folosește în ceea ce, pentru conștiința lui limpede, nu este poate mai mult decît o schiță fugitivă. Pe un apret brun, un fel de kaki atmosferic bun la toate și care rămîne ici-colo descoperit fără nici o grijă, el își pictează în tușe larg zdrobite (contemporanii scandalizați au notat uzajul frecvent, chiar în tablourile lui, al cuțitului de paletă) și cu o vehemență în stilul lui Van Gogh, culorile albastru verzui, albastru negricioase și verde sumbru, care, înmuiate în apă și vegetație, vor conferi tabloului puternica sa densitate, vor reda viu arbori care populează puternic planul secund, nu numai forma, ci și volumul și profunzimile umbrei. Lîngă obișnuita claritate agitată a cerului, o aceeași dinamică comandă țîșnirea săgeții și a arborilor care o înconjoară și par a o susține și a o depăși într-o comună piramidă: în detrimentul, bineînțeles, al unei căutări de perspectivă spațială. Barca albă curbată concav din primul plan, casa lui Fisher în al doilea, pun veselia accentelor lor luminoase. Studiul pentru *Catedrala văzută dinspre episcopat*, care se află la Victoria and Albert Museum, este o operă mai complexă, mai subtilă și în care dulceața gri-albăstruie a acoperișului, mișcarea arborilor care încadrează săgeata, brunul pal al acestei săgeți și cerul mare plin de nori către care urcă, alcătuiesc o operă de un lirism delicat. Tabloul de la Metro-

politan Museum din New York asupra aceluiași subiect (acoperiș albastru, catedrală albă îndepărtată, prin plan bucolic destul de detașat) nu este absolut convingător; corespunde nu schiței noastre ci alteia, dintr-o colecție particulară, care demonstra aceeași unitate organică.

Printre schițe sau studii nu cunosc altele mai emoționante decît acele studii de nori din jurul lui 1822 care corespund unei vechi fascinații, vădind o atenție de morar sau de matelot în observarea mișcării lor care dă loc notațiilor unui curios jurnal de bord: „5 septembrie 1822, ora 10 dimineața. Fața la S-E. Vînt viu dinspre vest. Nori cenușii foarte luminoși și proaspăt curent rapid pe fond galben la jumătate înălțime de cer." Fapt este că pe la 1820 descoperise ciudata operă pe care tocmai o publicase Luke Howard, *On the Modification of Clouds*, care l-a incitat să formuleze mai precis propriile sale observații: iar asemenea studii le transforma în pictură. Una dintre ele (Victoria and Albert Museum) ne așază în plin cer și nimic altceva decît cer, un albastru cenușiu foarte ușor și diafan care amenință grosimile gri-mov încă vagi, cu excepția părții de sus unde servesc de fond foarte opac minunaților fulgi albăstrui atinși cu galben de lumina invizibilă, pe care vîntul o atrage în dîre lungi și fine. La scară mare, s-ar asemăna cu Nymphéas de Monet, ca pictură absolut pură.

Iată-ne destul de departe de ținutul natal marcat de revenirea acelorași nume, Flatford, Dedham, și la care riscăm, urmînd opiniile conștiente ale pictorului, a atașa foarte strîns geniul său. Salisbury și împrejurimile sale, cu așezarea preistorică de la Stonehenge, au înlocuit acea primă inspirație. Malul mării, de la Brighton la Weymouth, a constituit o lărgire eliberatoare. De asemenea, începînd din 1822, un mare număr de admirabile tablouri și schițe de format mic alcătuiesc impresii imediate și pasionate, din fiecare ceas al zilei, din toate aspectele timpului, de la Hampstead și din regiune, din desfășurarea-i largă de coline. Între soția sa, iubită cu multă afecțiune dar suferindă și copiii săi, Constable se bucura de o

nesigură fericire. Pentru sănătatea alor săi, i-a instalat la deal, la aer curat, și a fost recompensat de acestă revelație. *Furtuna* este un subiect frecvent și redat cu emoția particulară pe care drama sacră a cerului dezlănțuit și a ploii promise sau date par a fi avut întotdeauna o atracție asupra lui. Una dintre aceste pînze prezintă o văgăună sumbră barînd primul plan, luminată de crupa unui cal alb, mai departe o baltă limpede unde se adapă un cal negru și o pantă luminoasă; iar mai departe linii ale arborilor și verdeață ușor cufundată într-un nor mare: este într-adevăr atmosfera redată vizibil, cu jocurile nesfîrșit noi sub cerurile fantaste de umbră și claritate, pe care pare a o picta Constable. Toate acestea sînt pictate (frecvent în ulei, pe hîrtie sau carton, care dau prin absorbția uleiului efecte particulare de matitate) în chip nervos, cu tușe libere, rapide, adesea cu cuțitul de paletă, cu culori groase și viguroase, înălțate prin faimoasele stropituri albe, „zăpada lui Constable". Movul este adesea dominant, în asociere cu verdele foarte pal. Dar uneori îl cuprinde sentimentul unui ceas fericit la asfințitul soarelui și totul devine absolut fantastic: copacii sînt albaștri și albastră e și casa printre ultimele iradiații ale apusului. Nu mai lipsește, slavă Domnului, decît un titlu în genul lui Whistler.

Cariera lui Constable, cu toate sacrificiile pe care i le-a adus, căci ar fi voit, mai ales pentru soția lui, cred, să fie plin de glorie, a fost totuși grotescă. Avea cincizeci și doi de ani cînd a fost ales, la bătrînețe, am putea spune, academician. Soția sa murise. În naivitatea lui, s-a mulțumit să deplîngă numai faptul că această onoare a venit atît de tîrziu încît ea n-a mai putut-o împărtăși. Totuși amărăciunea s-a cuibărit în el. Deși membru al juriului, nu e în stare să contribuie la acceptarea pînzelor sale în expoziție. Una dintre ele rătăcindu-se în lotul comun, colegii au protestat împotriva acelei „urîte farfurii cu spanac", iar Constable a plecat demn cu ea sub braț.

159 Va expune *Englefield House*. Președintele a re-

marcat faptul că ar trebui așezată în sala de arhitectură. Constable a replicat că e „un tablou al unei dimineți de vară care include și o casă". Cam în această stare de spirit își pictează peisajul cel mai spontan, cel mai natural tragic, care ne-ar face să ne gîndim la *Corbii* lui Van Gogh, dacă spre deosebire de acesta Constable n-ar fi supraviețuit în chip burghez. Este vorba de *Hadleigh Castle* (1829, National Gallery): un peisaj pentru Regele Lear. Se desfășoară o frămîntare alburie. Orizontul este o bandă lividă de mare abia separată de un cer în care norii se sparg cu zgomot, ca și valurile. La stînga se înalță din stîncă două turnuri prăbușite. Se întrevăd în jur forme de păstori, de cîini, de oi și de vaci. Corbi negri zboară aproape de turnuri, și păsări alburii de mare alunecă în umbrele stîncii. „E oare de mirare întreabă Constable, că pictez mereu furtuni?" Cu toate că tonalitatea lui generală s-a îngreuiat sensibil în decursul anilor, este departe de a fi mereu cazul: în momentul acela se apucă din nou de un mare tablou abandonat de mulți ani fără să știm de ce, *Inaugurarea podului Waterloo*[1]. Schița de la Victoria and Albert Museum, neglijentă în privința redării, este ca de obicei mai pură din punct de vedere pictural decît tabloul (colecție particulară). Dar, în chip divers, și unul și celălalt sînt strălucitoare; aur și argint lichid, lumini de apă și lumină a cerului, fremătător colorit al pavoazării pe ambarcațiunile cu pînze și pe corăbii, ca și al tunicilor roșii ale uniformelor. Peste vasta desfășurare a fluviului se răspîndește vioiciunea pe care fericirea de a picta o poate da unui om trist și bolnav. Leslie, care a urmat lui Fisher ca sfătuitor și critic amical al pictorului și care trebuia să devină primul și indispensabilul său biograf, declară despre acest tablou: „Splendoarea de amiază a coloritului lui ar face să apară ca un clar de lună oricare lucrare a lui Canaletto." Prietenia și starea

[1] Evenimentul datează din 1817. Tabloul început puțin după aceia a fost terminat în 1832.

de spirit a pictorului cereau această hiperbolă într-o vreme cînd peisajele engleze ale lui Canaletto, și anume în mod special cele de pe Tamisa, alcătuiesc poate culmea operei sale, o încîntare lirică de culori limpezi. Dar *Podul Waterloo* constituie de asemenea una din culmile lui Constable.

În timpul verii lui 1833 ține conferințe despre istoria picturii de peisaj. Eroii săi n-au de ce să ne surprindă: e mai dificil de știut ce a ignorat, pentru că nu avem textul. Tițian e sărbătorit ca unul dintre fondatori, dar este încă foarte departe, ca și Poussin. Constable se însuflețește vorbind despre Rubens, care este, spune el, nicăieri mai mare ca în această artă. Notează prospețimea, lumina perlată (*dewy light*), bucuria animației pe care o pune în peisajul plat și monoton al Flandrei; și mai subliniază că Rubens se complăcea în fenomene atmosferice; zori de zi, claruri de lună, curcubeuri pe cerul furtunos. Și comentează: „Prin curcubeul lui Rubens nu înțeleg un anume tablou, căci Rubens a pictat multe. Înțeleg mai mult decît curcubeul însuși, lumina perlată și prospețimea, aversele care se îndepărtează și bucuria soarelui care se întoarce, efecte pe care Rubens le-a realizat pe pînză mai mult decît oricare alt pictor". Vedem astfel cum apropie arta peisajului pictorului flamand de a sa proprie, subliniind importanța dramei atmosferice: nu avem nevoie să subliniem că toată opera lui e plină de curcubee, curcubeu peste Stonehenge, curcubeu peste Hampstead. Uneori dominanta albastră a pînzei absoarbe și face să dispară roșul *(Grove House sub curcubeu)*, alteori (schița din 1812 a curcubeului dublu) el transcrie cu toată violența culorile pure. Despre o *Moară* a lui Rembrandt notează că este primul tablou în care un sentiment a fost exprimat numai prin clarobscur. L-a atras către el pe Rubens, ceea ce nu era necesar cu Ruysdael, despre care scria: „Am văzut azi dimineață un tablou emoționant al lui Ruysdael, mă obsedează... E o moară de apă:

totul e atît de adevărat, atît de clar, atît de proaspăt, atît de viu, încît am putea spune că ne aflăm la țară — și *tocmai căzuse o aversă*." Îl vede pe Ruysdael ca pe el însuși, urmărind o operațiune magică a prezenței realului. Îl evocă pe Cuyp căruia îi mărturisește o admirație poate cam excesivă și afirmă despre el: „Un tablou într-adevăr sublim în imobilitatea lui calmă. Orașul Dort apare cu turnul și moara lui sub lumina insidioasă a unui soare palid și umed." Despre Vermeer, sau despre *Vederea din Delft*, nu este vorba. Notează decadența artei olandeze și se bucură că facla a fost preluată în Anglia „odată cu operele lui Wilson, Gainsborough, Cozens și Girtin". Compatrioții săi Crome și Cotman sînt în chip curios absenți din acest palmares, care cel puțin se fundează pe principii și se exprimă în formule, de unde vedem că Constable, la care se amestecă îngustimea și generozitatea, are trăsături de imaginație critică: virtutea principală a lui Lorrain, așa cum o vede el, este o strălucire luminoasă *(brightness)* care nu depinde de culoare, „căci ce culoare găsim la acesta?" (își cultivă paharul cu apă). Despre Watteau îi scrie unui tînăr pictor care îl copia: „Watteau-ul dumitale mi s-a părut mai rece decît originalul care pare pictat cu miere, într-atît este de aurit, de tandru, dulce și luminos: acest minunat fenomen, de nepătruns, ar face să pară vulgari pînă și Rubens și Veronese." Îl vom lăsa la această revelație emoționantă a sensibilității sale critice (trebuie notat că Watteau nu era recunoscut pe atunci, nici măcar în Franța) și, cel puțin în trecere, trebuie să amintim opinia pe care a emis-o în 1828 despre Turner: „Turner are viziuni aurite, pline de glorie și frumoase; — nu sînt decît viziuni, dar e artă". Și apoi: „Turner s-a depășit, pare că pictează cu vapori colorați, într-atît este de evanescent, aerian."
Iar despre el, pe care am voit să-l prezint, în ansamblu, atît de generos și de drept, Ruskin, care a decis pentru generații întregi de englezi culti-

vaţi atît binele cît şi răul în materie de estetică, spune: „Constable simte într-un peisaj că iarba e umedă, păşunile netede şi ramurile umbroase, cu alte cuvinte atît cît ar putea surprinde numai pentru ei doi un faun inteligent şi o ciocîrlie". Ruskin hotărîse. Dar abia în 1886, la cincizeci de ani după moartea lui Constable, *Haywain* intra la National Gallery.

XII. TURNER (1775—1851)

Ioseph Mallord William Turner s-a născut la Londra în 1775. Era fiul unui bărbier peruchier. Unul dintre unchii săi era măcelar. Tatăl său începu a-l învăța să citească. La zece ani, bolnav, se duce la măcelarul din Brentford pentru aer curat și învață să scrie. Dintre artiștii pe care i-am întîlnit pînă aici este cel mai proletar. Dacă mai adăugăm faptul că mama lui căzuse de multă vreme pradă delirului și furiilor, dar totuși n-a putut fi internată decît în 1800, ne vom face o idee despre lipsurile, umilințele și extraordinarele stări de tensiune în care a crescut Turner și care vor fi într-un fel sau altul transpuse în arta sa, în măsura în care îi vor marca atît caracterul cît și comportările.

La 13 ani este elev la Margate. Prima revelație a mării îi inspirase deja două valabile acuarele. „Fiul meu va fi pictor" spunea bărbierul cu mîndrie. O afecțiune excepțional de profundă îi va uni pînă la capăt.

La paispezece ani, în 1789, Turner era deja acceptat ca elev al școlii de la Royal Academy; și încă din 1790, expune. Artist sărac, el este silit să urmeze filiera „topografică", să facă turul Angliei cu scopul de a ilustra castele și parohii. În 1793, e primit de doctorul Monroe unde găsește prezența fraternă a lui Girtin și alături de cei doi, opera lui John Robert Cozens a cărei influență,

în curînd asimilată, avea să-i elibereze prompt viziunea. Ca toți autodidacții de geniu el își compensa lipsurile printr-o voracitate, o foame nesățioasă de descoperire. Înainte de a fi un geniu foarte singular și cvasi vizionar, Turner a fost un elev excepțional de inteligent, curios, care și-a căutat și și-a ales maeștrii și a făcut din ei prilej pentru remarcabile examene critice. Sîntem cu atît mai surprinși văzînd la un spirit atît de deschis o singulară închistare: pentru a nu vorbi de cazul evident al lui Gainsborough, Wilson fusese portretist iar de la Constable avem portrete foarte izbutite. N-avem decît un singur portret de la Turner, care este al său propriu. Nu e necesar să recurgem la psihanaliză pentru a gîndi ca Jack Lindsay că această fugă de reprezentare identifiantă a figurilor umane are sensul unei singulare anxietăți și al unui temperament foarte retras.

Peisajul îl stăpînește deci, îl cuprinde în întregime, devenindu-i nu numai o manieră de a vedea dar și o manieră de a exista. Îl vedem mai întîi atent la lecțiile lui Claude Lorrain, ale lui Poussin, Salvator Rosa, Van de Velde, Ruysdael. Tot ce ține de elementul aerian al peisajului, de lumina și efectul luminii, corespund la el unor afinități profunde; în ce privește compoziția și mai ales forma, e mai puțin sigur și, poate, cu atît mai aplicat.

Primul tablou în ulei pe care-l putem integra în canonul operelor sale, o „*Pescari pe mare*“ (1796) este o marină și o nocturnă: o lună înnourată, care nu desenează în tenebre decît un semi-cerc de lumină, în a cărui reflectare, printre valuri incert înălțate, se situează, dramatizat, vaporul. E un Turner ușor de recunoscut prin structura sa sugestivă, dacă nu prin tonalitate.

Menționăm, tot pentru a jalona acest debut, *Buttermere* (1798), unde lacul foarte adormit alungește în primul plan o apă brună, brăzdată
165 de luciri verzi, în vreme ce peste o surprinză-

toare lumină de zi care desenează volumele pînă la detaliul luminos al obiectelor ce populează malul apei, un curcubeu alburiu, printre munți, străbate cerul și întîlnește, în cenușiu, luciri albăstrii asemănătoare; peisajul e redat într-un excepțional moment de lumină, în toată precizia și minuțioasa lui realitate. Cu toată grandoarea efectului, pînza marchează o variație excepțională în stilul artistului prin atenția sa față de detaliul precis al unei realități minuțios observate. Primele tablouri importante ale lui Turner sînt deja peisaje imaginare și imaginative, transfigurate de subiectul pe care-l servesc. În 1799 Turner se plasează în fața lui Claude Lorrain, ales ca pe un fel de rival ideal pe care trebuie în primul rînd să-l învingă și care este reprezentat atunci pentru el prin două tablouri, *Sacrificiul adus lui Apollon* și *Debarcarea lui Enea*. Sacrificiul adus lui Apollon este, crede el, inimitabil. Dar iată-l pictînd, pe la 1800, *Enea și Sibila* într-o conjunctură foarte fericită — arhitecturi structurînd peisajul și personaje clasice, lumini iradiante — conjunctură pe care o va urma în decursul anilor. În 1800, lansînd o suită biblică paralel cu suita păgînă, prezintă ceea ce el numește *A cincea plagă a Egiptului* și care este de fapt a șaptea. Recunoaștem, dominînd puternice orizontale „clasice" foarte arhitecturate, și în special palida piramidă, situată aproape exact pe linia mediană, marele vîrtej de nori deși ce va fi chemat să joace la el un rol atît de mare. În 1802, *A zecea Plagă a Egiptului*, are ca punct de plecare maniera lui Poussin, dar e sumbră și răscolitoare în același timp, templele și palatele cu etaje căpătînd un caracter vizionar și marcînd o soliditate crescîndă a formelor, în special a fondurilor. În 1805, ne prezintă *Distrugerea Sodomei* și *Zeița Discordiei în grădina Hesperidelor*.

Dacă titlurile și subiectele acestor picturi, avînd ambiția de a fi strîns legate de genul suprem al istoriei și al legendei sacre sau profane, sînt evident tributare lui Claude Lorrain, aportul nu numai

al lui Poussin dar și acela al lui Wilson (ca în *Niobe*) vor fi absorbite în curînd într-un desen sincretic, și provizoriu, într-un fel de puternic exercițiu de stil. În ochii Academiei, aceasta constituia o notă de noblețe și fără îndoială genul adoptat contribuie la rapiditatea ascensiunii: la douăzeci și șapte de ani, în 1802, iată-l pe Turner devenit membru al doctei organizații. Pictorii recunoscuți pe care-i grupează, indiferent de reticențele lor, nu se pot opri de a-i recunoaște importanța; cunoscătorii, ca Sir George Beaumont, presimțind că nu-l vor putea tutela cum se pretinde că ar fi tutelat Constable, se opun: influența lui va fi nefastă, corupe gustul. Cumpărătorii astfel preveniți devin tot mai rari. Dar, printre alte forme de avariție mai mult sau mai puțin morbide, se descoperă că Turner o are și pe aceea a operelor sale; el își tezaurizează pur și simplu tablourile fără părere de rău, trăind mai ales din vînzarea acuarelelor. Cariera lui va fi fără încetare contestată, denigrată, presărată cu conflicte și lupte. Dar Turner nu e Constable: proletarul neîncrezător din el este pe atît de energic pe cît era de moale evanghelicul mic-burghez, pe atît de lucid pe cît era de confuz celălalt și de asemenea pe atît de șiret și abil pe cît fusese celălalt de naiv și neajutorat. Binyon îl compară cu Shakespeare pentru superbul său joc dublu față de public.

În 1802, pacea de la Amiens deschide artiștilor drumul spre Paris. Turner se repede imediat. Iată-l la Luvru, criticînd operele pe care le studiază cu o asemenea precizie tehnică, încît demonstrează pînă la ce punct era conștient și calculat în munca lui de pictor. Față de Ruysdael e sever, pentru cerul său greoi, violența contrastelor, cruditatea luminii; nu e mai blînd nici față de un tablou al lui Poussin pe care-l numește *Potopul* dar care, dacă nu mă-nșel, a fost rebotezat *Iarna:* el vede bine, de altminteri, că totul pare un nereușit potop, atît prin pozițiile cît și prin atitudinile personajelor. Este însă fermecat de *Mana*, „cel mai grandios sistem

de lumină și umbră"; și îl analizează: două figuri de forță egală ocupă cele două părți, avînd un colorit asemănător. „Fiecare își poartă sateliții în materie de culoare pînă în centrul tabloului în care Moise îi unește pe toți, învesmîntat în albastru și roșu..."

Din 1802 datează în opera lui Turner apariția mării dezlănțuite, în *Pescari pe coastă în bătaia vîntului*. Se remarcă observația personală, o memorie sigură a înregistrării (Turner era în stare să „fotografieze" în minte o stampă pe care o privea și, revenit acasă la dînsul, să o reproducă) și pe lîngă toate acestea tabloul prezintă o superbă calitate a interpretării aspectului și forței valurilor. Cînd sosise din Anglia la Calais, marea era atît de agitată că vaporul nici n-a putut acosta. Turner luase o șalupă care fusese gata să se scufunde. A fost însă norocul primului său tablou celebru: *Aruncarea de la Calais, pescari francezi ieșind în larg*. De bună seamă, Turner nu e încă maestrul iluminării tonurilor sumbre iar contrastele sale, întocmai cum îi reproșează lui Ruysdael, rămîn puțin melodramatice; nimeni nu-i poate nega însă forța într-adevăr dramatică a desenului, a compoziției, a culorii, clipocitul apelor, petecele albastre de cer în cenușiul întunecat al norilor. Furtuna care creează diagonalele catargelor, pare a uni într-aceeași furie cerul cu frămîntarea valurilor. Tot ce e omenesc e încordat într-un efort contrar. Turner a participat cu toată pasiunea la acest conflict, cu toată imaginația, cu toată memoria pe care o pune în slujba imaginației, a re-creației sale. De aci, în fond, un joc enorm al amintirilor înregistrate, al celor mai fugitive aspecte ale luminii, care îi stă la dispoziție și-i permite mai sigur decît însăși munca în aer liber și pe motiv, să creeze aceste uriașe compoziții în care realitatea e interiorizată mai înainte chiar de a fi chemată să alcătuiască noi combinații.

Naufragiul, a doua mare pictură marină, datează din 1805. Se relevă concentrarea dramatică a unei lumini venite nu se știe de unde, dintre

întunecimile cerului și ale mării, peste tragica zdrențuire a spumelor înălțate pe creste prodigioase, ce arată privirii două bărci de pescari luptînd cu un violent efort pentru a ajunge la șalupa naufragiaților de pe vaporul care se scufundă în larg. Diagonalele catargelor, mișcarea ascuțită a pînzelor, joacă aci același rol ca și în *Aruncarea de la Calais*, cele două compoziții părînd analoge și inversate. Klingender, care sugerează că barca din tabloul *Distress* de Rowlandson (1799) ar fi inspirat dispoziția aceleia a lui *Crist pe lacul Genesaret* de Delacroix, pare a uita această legătură mult mai interesantă și mai probabilă pe care o constituie șalupa de aci împreună cu admirabil dramatizatele atitudini ale încărcăturii ei de disperați. În februarie 1808 Turner prezintă un tablou al cărui subiect nu mai provine din îndepărtate legende, sau din drame naturale, ci din istoria contemporană: *Bătălia de la Trafalgar*, *Moartea lui Nelson*. El vine aci cu inovații mult mai îndrăznețe decît West, care s-a mulțumit să-l pună pe Wolfe în uniformă, nu în togă: el revine la acea mare tradiție a Renașterii care afirmă că pictura contează mai mult decît subiectul: așa cum amintește Auden în minunatul său poem, *Palatul Artelor Frumoase,* în timp ce Brueghel plasează în prim plan un țăran voinic, Icar este cu greu vizibil din mare, plasat în josul pînzei, sub faleza unde abia se văd două picioruțe agitîndu-se în aer înainte de a se scufunda. Aici personajele grupate în jurul lui Nelson rănit se află în planul al doilea, fără detalii, mai curînd absorbite decît detașate din ansamblu.

Cam în aceeași epocă — să zicem 1807 — începe o fază foarte curioasă în pictura lui Turner, ale cărei explicații nu mi s-au părut a fi nici una cu totul concludentă. Cosmicul este uitat cu totul, de asemenea și furtuna; reintrăm în familiar, în cotidian, o viață olandeză într-o lumină olandeză. Sînt date astfel la iveală *Peisaj cu răsărit de soare în ceață* (1807), *Fierăria* (1807), *Dugheana cîrpaciului* (1808) — pînă la *Di-*

mineață de îngheț (1813), pictură întregită cu un vers de Thomson:
Se topește aspra promoroacă la razele sale...
Aspectul anecdotic, foarte îngrijit, e dublat bineînțeles de noi și subtile căutări de tonalitate. Poate că în felul acesta Turner a voit să se împace cu publicul său. El nu a reușit însă decît în parte, deoarece *Dimineața de îngheț* nu s-a vîndut niciodată.
Acest gen de inspirație nu ocupă în întregime toată perioada: în 1812, Turner expune *Hanibal traversînd Alpii* care, în multe privințe, ar putea fi datată cu douăzeci de ani mai tîrziu. În afara întoarcerii la viziunea apocaliptică, ne aflăm în prezența unei compoziții nu numai răscolitoare, dar în care efectul răscolitor ia un chip nefast, ce pare intenționat, prin acel ochi de soare palid de peste vîrf, îndreptat asupra valurilor umane ce se întrevăd în penumbră. Spațiul izbucnește și se revarsă asupra lui însuși și asupra tuturor.
Turner n-a abandonat cu totul marinele sale romantice. Din 1809 avem *Echipaj ridicînd o ancoră*, tablou remarcabil prin catedralele sale de pînză alcătuite din înaltele și cutezătoarele velaturi; în 1812, ne oferă *Devonshire, pescuit la mare pe furtună*.
Dar acumulînd forțe noi pe parcursul acestor ani, iată-l pornind parcă pentru a-i da asaltul final lui Claude Lorrain. Este *Apuleia în căutarea lui Apuleius* (1814), compoziție în lărgime, subliniată de o mare punte orizontală care separă de arhitecturile etajate în dreapta, o izbucnire de arbori enormi, cvasi disproporționați. Este, mai ales, frumosul tablou *Didon construind Cartagina* din 1815; cedînd acest tablou către National Gallery, el a cerut să fie întotdeauna așezat lîngă *Îmbarcarea reginei din Saba* de Claude Lorrain.[1] Reflexele care traversează marea, piatra cenușie aurită de soare ici-colo, par într-adevăr a chema ca un ecou acea

[1] Clauza a fost respectată

afirmare sacră sau contestațiune turneriană de lumină și soare. În a sa *Dido Building Carthage* o realizează iradiația, cu toată intensitatea, asupra acestui peisaj, subtilitatea luminilor asupra pietrelor, sau în cer, în jurul norilor delicați. În 1817, *Îmbarcarea sfintei Ursula* (Claude tratase același subiect în 1646) reia nu numai subiectul, dar și compoziția înaintașului său; nu rămîne totuși decît tot spectrul luminos. Este oare de astă dată punctul final? Nu încă: în 1850 bătrînul maestru prezintă *Plecarea flotei troiene* în care se manifestă o vitalitate surprinzătoare în feeria orientală a apelor irizate, a bărcilor fabuloase, a arhitecturilor în aur palid. Un vis a înlocuit în sfîrșit idealizarea realului.

Așa s-a terminat cu Lorrain. Dar mai era Rubens. Turner, care fără a-l fi tratat ca pe Ruysdael l-a înțepat totuși puțin, a lansat și această formulă de neuitat: „Rubens își aruncă culorile precum buchetele de flori". Am menționat efectul produs asupra artiștilor englezi de al său *Castel din Steen*, care în cazul lui James Ward a mers pînă la adaptarea structurii de ansamblu în toată amploarea. În special această amploare, această liniștită îndrăzneală de a cuprinde și a popula cu multiple incidente, în același timp distincte și absorbite, un vast spațiu înainte de a atinge orizontul, în primul rînd această lărgime de poem epic îi fascina pe insularii noștri. Turner este deci tentat de a realiza un asemenea peisaj, construit din planuri multiple, precise și modulate, dar pentru a-l realiza el urmează o drumeție curios de oblică, subiectul aparent al acestui tablou fiind oferit de titlu: *Traversarea pîrîului*, ce pare a se potrivi unei picturi de gen de tipul lui *Cottage Door* de Gainsborough. Prin subiect, în fapt, acest tablou din 1815 (National Gallery) continuă seria tablourilor de gen începută în 1807. Două tinere fete stau de o parte și de alta ale vadului unui pîrîu. Un cîine, cu coșul în bot, trece peste acest vad de la una la alta.

 Dar cele trei personaje, departe de a concentra

atenția, sînt absorbite de marele și elegantul peisaj în care trei arbori înalți îngrămădiți în stînga — moștenire interminabilă a lui Giorgione —, un masiv stufos de vegetație desfășurat larg în dreapta, se unesc, dar formînd o ruptură prin care peisajul se pierde dincolo de o punte ce barează planul apei, către banda de un albastru foarte pal unde marea pare că se unește cu cerul. Ansamblul este de o tonalitate conformă prin potrivirea de verde și brun, după tradiția pitorească, puțin inferioară lui Rubens. Dacă există aci vreo confruntare, Turner nu o va urma.

Dincolo de toate acestea un eveniment decisiv va modifica viziunea: în 1819, la vîrsta de patruzeci și patru de ani, face în Italia acea călătorie menită să-i formeze pe artiștii tineri. Transformarea, în cazul lui, nu e mai puțin surprinzătoare. De la școala lui Lorrain învățase să acorde ceea ce se cuvenea luminii cu ceea ce se cuvenea formei. Începînd din 1819 putem spune că numai lumina va conta, forma se va dizolva și va deveni aeriană. S-a subliniat adesea printre influențele care s-au exercitat asupra artei lui Turner, aceea care venea din practica acuarelei și din tonalitatea înaltă și ușoară ce decurge din persistența hîrtiei albe sub transparența culorilor, din tonurile închise aplicate peste cele deschise, invers decît la pictura în ulei. S-a remarcat de asemenea, în cea mai mare parte a carierei lui Turner și cu toate că va reveni mai tîrziu la pasta groasă, acea subțirime singulară a picturii sale. Coincidența degajării tonalității sale odată cu voiajul în Italia, eliminarea umbrei ca umbră sînt totuși incontestabile. Această reînnoire se manifestă cu prilejul expoziției din 1823. După *Arcul lui Titus și Campo Vaccinio* (1820) unde vedem instalîndu-se acel brun auriu ce va fi tonul caracteristic al orientalelor lui Turner, urmează *Golful de la Baiae*, *Apollon și Sibila*. Iarăși Lorrain, se va spune, dar în această nouă serie subiectul nu este decît un pretext al peisajului, un peisaj de altminteri liric și subiectiv

și nu reprezentarea exactă a unei realități exterioare, ceea ce-l va face pe un glumeț să zgîrie pe rama care-l încadrează „splendide mendax"! În, *Lacul Nemi*, unde cu același ochi pal al lacului, într-un cadru analog acoperit puțin cam stîngaci de arborele plăpînd a la Giorgione, dar transfigurat și devenit mai ireal în *Ramura de aur*. Există în toate aceste tablouri, de o manieră cu adevărat foarte apropiată de acuarelă, o gamă întreagă de tonuri aurite, brun calde, tandre și ușoare, de roșuri sanguine, de albastruri foarte albastre, sincere, intense, sonore, pure, apa sau cerul, totul ca irizat și scăldat într-o ceață de lumină.

În 1828, ca și cum ar fi gata să se avînte din nou în aceeași viziune, face un al doilea voiaj în Italia și în 1829, în aceeași lumină, produce *Ulise înfruntînd pe Polifem* (National Gallery), salutat de critica engleză ca cel mai prestigios tablou istoric realizat vreodată în Anglia. Toate amintirile de la Lorrain sînt întîlnite în el, dar totul freamătă și vibrează cu o intensitate în întregime personală. Apa către care plutește corabia este o revărsare de aur care curge dinspre soarele apune în fața căruia ne plasează pictorul. Cerul este un vast cîmp arcuit în care domină un galben de sulf, brăzdat cu roșu. Glorioasa navă, triumfătoare, roșie flacără în bătaia vîntului, intră în plină lumină, părăsind prin forța ramelor și a pînzelor zona de stînci sumbre unde se întrevede silueta pietrificată a lui Polifem.

Nu ne putem împiedica de a asocia acestei imagini victorioase pînzele ulterioare caracterizate în egală măsură prin prezența evocatoare a unei corăbii mari. Cea mai ilustră va fi fără îndoială, zece ani mai tîrziu (1839), *Vasul de linie „Temerarul" remorcat la ultima sa ancorare*. (National Gallery). Este cel de-al doilea vas de linie al său, după *Victory* al lui Nelson, la bătălia de la Trafalgar. În 1838, Turner și Stanfield, îmbarcați pe Tamisa, l-am văzut într-o seară tras de un remorcher spre Deptford unde avea să sfîr-
173 șească. Stanfield ar fi strigat: „Ce subiect de

tablou!" Tabloul odată făcut, este astfel comentat de Thackeray: „Bătrînul *Temerar* e tîrît spre ultimul său lăcaș de către un mic vaporaș furios și diabolic. Un soare mare și roșu într-o falangă de nori înspumați se cufundă în somn, luminînd un fluviu ce pare interminabil, o flotă fără număr, care se topește în depărtări minunate, cum n-am mai văzut vreodată". Imaginația lui Turner este destul de sensibilă și destul de dramatică pentru a resimți o ascuțită nostalgie a cruzimii și absurdității acestei situații. Progresul, nemilos și meschin, n-are ce face cu vechile glorii. Trebuie cu atît mai mult subliniat acest raport, cu cît în ochii noștri tocmai silueta „modernă" a remorcherului este cea care ne apare ridicolă. Cea a vasului de război, descompusă, palidă, spectrală, despuiată, cu catargul ca un uriaș schelet vertical, cu cerul aproape în întregime iradiat de arama roșie a apusului ale cărui enorme reflexe se unesc cu acelea ale corăbiei și remorcherului, aceste alburi și albăstruri argintate în contrast cu negrul și flacăra remorcherului, toate alcătuiesc o foarte frumoasă și nobilă elegie, dar în același timp, dacă o privim ca pictură și nu ca literatură, ea este admirabil echilibrată.

Sfîrșitul zilei și sfîrșitul corabiei sînt un moment sacru de splendoare luminoasă. În totală opoziție, în 1842, găsim *Funeralii marine* (*Burial at Sea*): sînt cele ale lui Sir David Wilkie, de un simbolism aproape prea perfect, prea total, care domină pînzele înalte ce apar negre în seara peste care se ridică luna. De pe corabia luminată de facle roșii plonjează în apă lungi reflexe de zăbranic în timp ce din coșul vasului se înalță un fum la fel de funebru.

Cel de-al doilea voiaj în Italia pare să-l fi dus definitiv pe Turner la o permanentă halucinație luminoasă. Din 1830 începe să locuiască îndelungi perioade de timp la castelul din Petworth, la lordul Egremont. S-ar putea ca atmosfera care domnea acolo să fi fost menită, prin irealitatea ei, să destrame realul din pictura artistului.

Era vremea seniorilor excentrici; o legendă tenace susține chiar că Lord Egremont ar fi avut, din surse diferite, nici mai mult nici mai puțin decît patruzeci și trei de copii, cari trăiau la castel laolaltă cu mamele lor care din cînd în cînd, năvăleau în salon încăierîndu-se. Turner face la Petworth, începînd din 1830, picturi, acuarele minuscule și uleiuri, invenții dintre cele mai singulare, mai îndrăznețe și mai noi pe care le-a dat geniul său. (British Museum, Victoria and Albert Museum, Tate Gallery). *Interiorul din Petworth* de la Tate Gallery (1837) este una dintre cele mai surprinzătoare. Ea prezintă un aspect al viziunii turneriene tot atît de profund semnificativ ca și vîrtejul apelor care este de altminteri legat de el. În termeni împrumutați de la un alt artist vizionar, Victor Hugo, s-a vorbit adesea de „gura de umbră" și „hăul de umbră". Aci însă este gura de lumină, hăul de lumină.

Este o deschidere către mister, de un alb cenușiu. Astfel s-a transformat ușa acestei camere, al cărei prag neclar și ale cărei dimensiuni nedeterminate o fac să semene mai curînd cu o grotă luminoasă și magică, unde printre tonurile brun-roșu și brun-roz nu se distinge cu certitudine nici un obiect, deși dacă ținem cu tot dinadinsul putem ghici între altele un pian și chiar niște ciini. În chip foarte curios aceștia corespund îngrijorător de mult acelor monștri marini pe care-i vedem mișunînd în unele din marinele sale. Va trebui să ajungem la Bonnard sau la Monet, în cel mai bun caz, pentru a întrevedea ceva asemănător și aceasta abia după mai bine de două generații.

Între 1819 și 1835, Turner nu se mai întorsese la Veneția unde stătuse în total vreo cincisprezece zile. El se apucă să picteze Veneția înainte de acest nou voiaj, după vechi amintiri ale sale, iar abia după aceea produce exterioarele Veneției, în care orice realitate se topește ca și interioarele din Petworth. La Tate, la National Gallery, la Victoria and Albert, se găsește seria celor mai

fascinante evocări pe care le putem întîlni. În *După bal* aflăm orice particularitate solidă scăldată în vise acuatice și palide, ca în epilogul la *Furtuna*. În *San Benedetto looking towards Fusina* (National Gallery), în această dominantă în galben de sulf sau citron care îi va deveni caracteristică, se văd doar ciocurile încovoiate ale gondolelor și prorele vaporașelor pline pe fondul arhitecturilor. *Vapoare pe Lagună* (Victoria and Albert Museum), reprezintă un Orient aurit, vapoare asupra cărora privirea absorbită pare a juca jocul transpunerii și al ambiguității, pe care Proust îl atribuie lui Elstir: nu sînt oare toate acestea mai curînd cămile sau elefanți, încărcați cu voaluri sau mătăsuri colorate și covoare fastuoase?

Apusul era ceasul favorit al lui Claude Lorrain. E caracteristic faptul că răsăritul soarelui începe a fi cel al lui Turner: *Lacul văzut din castelul Petworth la răsăritul soarelui* (1829), *Răsărit de de soare la castelul Norham* (după 1830). Soarele nu este decît centrul indistinct al unei vaste iradiații în galben de sulf peste un vag promontoriu unde ruina capătă o îngroșare albăstruie.

Am spus mai sus că Turner a abandonat aspectele melodramatice ale furtunii marine; în realitate el fusese obsedat, transportat de aceasta și în 1830 revine, dar cu o insistență mai gravă asupra elementului, asupra a trei elemente mai precis, cele mai redutabile și cele mai puțin conciliabile între ele: aerul, apa și focul. Sînt înseși conflictele purificatoare ale acestui suflet veșnic în conflict asupra cărora se aruncă fericit: astfel, se prinde de un catarg pentru a observa furtuna pe care o pictează în 1842 în *Steamboats of Harbour's Mouth*.

În 1831, *Vapor în primejdie în largul portului Yarmouth:* nori mari de plumb cenușiu și apa furioasă dar de un galben care rămîne luminos. Corabia se ghicește mai ales din cauza fuzeei galbene pe care a trimis-o și care explodează într-un nor. Apoi, în 1834 *Fire at Sea:* un triunghi de groază ce pare că s-ar fi ridicat dincolo de

valuri inversîndu-se în triunghiul celest şi ciudate flăcări galbene care presară cerul, pe deasupra unei forfote de inşi blestemaţi, pe apa alburie.[1] În 1840, *The Slaveship* (Purtătorul de negri) (Boston, Fine Arts Museum). Marea este de foc, de foc şi sînge în jurul corabiei blestemată şi vinovată ca „Pequod" din *Moby Dick*; un nor gros şi roşu urcă în eşarfă din mare către înaltul cerului; o dîră albă, solară, traversează această contopire, o forfotă de monştri şi tot felul de animale marine, unele dintre ele enorme, animă în chip diabolic valurile ridicate. O vinovăţie zdrobitoare, care a trecut de la vaporul purtător de negri asupra pictorului, se relevă aci şi înţelegem că ea este înfăţişată cu toate corespondenţele ei cosmice. Mai fusese (1835—1840) şi *Stormy Sea with a Blazing Wreck* al cărui titlu arată această obsesie a terorilor asamblate. Vîrtejul vizibil ca principiu dinamic al compoziţiei a fost în chip frecvent înlocuit printr-un fel de vîrtej invizibil, care atrage privirea spre un punct de viziune în mijlocul valului, ca un imens vid. *Vapor pe furtună de zăpadă* (1842) (National Gallery) reînnoieşte uriaşul joc. Fumul corăbiei pare o trombă roşiatică deasupra unei flăcări galbene; se întrevede o roată, un catarg, rînduri de lumini; restul plonjează într-o înălţare de valuri neclară, enormă, în care nu mai există nici cer nici apă. Sau, mai avem *Sunrise With a Sea-Monster*, în care trebuie parcă să apară, în sfîrşit, mărturisirea obsesiei. Monstrul este un Leviatan cu chip de peşte al abisurilor, cu doi ochi enormi, în galbenul de sulf al răsăritului de soare.

Profesiunea-confesiune ţine oare loc de exorcism, vinovăţia, cu atît mai apăsătoare cu cît poate fi motivată mai greu, se atenu-

[1] Fascinaţiile lui Turner sînt orbitoare. În acelaşi an (1834) pictează *Incendierea Parlamentului*. Această nocturnă ne permite să ne amintim de influenţa exercitată asupra lui Turner de Joseph Wright of Derby, amator, după cum am văzut, de flăcări în noapte.

ează oare cu vîrsta? Omul veșnic amenințat a fi desființat de vîrtejuri teribile care-l sufocă, aceste irezistibile conjuncțiuni, aceste conspirații ale elementelor dezlănțuite, devine în ochii lui Turner deținătorul unor forțe noi, cu o teroare ce-i este proprie. Poezia romantică engleză, la Shelley și chiar la Keats, este prometeică: omul împingînd mașina împotriva naturii sudează un nou destin. S-ar părea că este sensul ce-l putem atribui tabloului *Rain, Steam and Speed* (Ploaie, vapori și viteză) (1844, National Gallery), în care vedem, pe viaductul ce vine de undeva de la un orizont incert și al cărui arc negru se oprește chiar la marginea tabloului, lunecînd către spectator, locomotiva negricioasă, care iese dintr-un vast peisaj de ploaie și de ceață iridiscentă, iar foarte jos, în partea cealaltă, apele care trec pe sub un alt pod foarte pal. Spre deosebire de alte *terori* marine (marea este pentru Turner ca și pentru Melville locul *terorilor* sufletești), acest tablou, care în chip curios rămîne clar cu tot aspectul vremii și al ploii sugerate de imperceptibile perdele de apă printre nori, mi se pare îmbibat de un gen de veselie.

În această ultimă perioadă a vieții sale, Turner este stăpînit, cum bine o arată analiza lui Jack Lindsay și după cum îl vedem la Tate Gallery, de relația dintre culori. Este frapat de teoria culorilor emisă de Goethe, care le împarte în două grupe, una legată de lumină, alta de umbră. Turner pictează deci două tablouri care nu sînt abstracții ale formei, ci ale culorii: o lume galbenă și roșie, — și o lume albastră: este vorba de *Dimineața de după potop* și de *Seara potopului*. Ele aparțin unei grupe de picturi vizionare, caracteristice acestei bătrîneți intense și frămîntate. Să citățm *Grota reginei Mab* și *Ondina dăruind inelul lui Masaniello*, adevărat glob de viziune magică, privire asupra a tot ce e vrajă.

Turner e un mare acuarelist. Trebuie să notăm însă numaidecît că dacă una din îndrăznelile lui era aceea de a ușura atît de mult și atît de bine

tonalitatea picturii în ulei încît uneori o putem considera acuarelă, practica acuarelei este tot atît de puțin ortodoxă, în sens invers, și comportă frecvent întrebuințarea culorii în tonurile ei cele mai opace. Întotdeauna precupat în special de efect, lipsit de o pudoare excesivă a mijloacelor, se folosește de orice, lemn, hîrtii îmbibate etc. Dar abilitățile presupun mai puțin decît munca răbdătoare și precizia calculelor, sau decît atenția pasionată de a crea din lumina colorată în care se absorb formele: acuarelele de la Petworth preced strălucit transpunerea în ulei. Dacă mai întîi a îngreuiat acuarela, tot el este prin urmare acela care, înaintea lui Cézanne, a făcut-o mai imaterială, redînd asemeni unui artist al Extremului Orient esențialul dintr-un peisaj doar din cîteva trăsături și pete semnificative.

Poate s-ar putea spune ceva despre caracterul său și în ce măsură aceasta îi privește pictura? Sainte-Beuve spune „da", Proust zice „nu". Îl găsim pe omul care pictează în existența lui cotidiană? Să nu fi spus oare tot ce trebuia atunci cînd am vorbit despre tensiunile și conflictele prezente la originile sale? Lindsay subliniază puternica lui sexualitate și de asemenea teama de a și-o realiza. Se interesează de povestea lui Eneas și a Didonei, oare numai pentru că Didona este cea pe care Eneas trebuie s-o părăsească? Tînăr, are o metresă, Sarah Danby, care îi face două fete. Locuiește un timp la el. Dar se desparte. La vîrsta maturității o întîlnește pe doamna Booth. Ea îi va conduce timp de aproape douăzeci de ani căsuța de la Chelsea unde se va odihni, sătul de a fi Turner, pînă la punctul de a deveni pentru vecini căpitanul Booth. A fost întotdeauna sălbatic, solitar, neiubind în afară de arta sa, decît numai pescuitul cu undița. A fost fără îndoială avar și a fost cu siguranță excentric, greoi, bizar ca un personaj de Dickens. Modul său de viață era destul de sordid. Indiferent față de sine însuși și absent față de toată
 lumea, nu-i păsa nici ce mînca. Îi plăcea să bea

fie în vreo cîrciumă fie la el acasă, unde avea întotdeauna cîte un Jerez bun pe care-l oferea dintr-o carafă ciobită. Își lumina casa cu lumînări de seu. Pînzele sale, pe care le tezauriza fericit, nu erau încadrate ci făcute sul și depozitate în praf, multe dintre ele sub o bucată de sticlă acoperită cu hîrtie neagră. Avea totuși idei naive despre glorie: ne amintim de tabloul pe care ținea să-l știe alături de cel al lui Claude Lorrain; și a depus 1000 de lire pentru a-și asigura un mausoleu alături de cel al lui Reynolds în cripta de la Sf. Paul.

Visînd însă la o galerie în care să poată fi studiat întregul ansamblu al operei sale, a donat nouăsprezece mii de desene către națiune și două sute de pînze. Nici un artist, fără îndoială, n-a primit și n-a putut obține drept recompensă atîta satisfacție: sălile de la Tate Gallery care îi sînt consacrate, constituie într-adevăr un muzeu Turner.

Constable, al cărui opus era din toate punctele de vedere, îi recunoștea nu fără perplexitate măreția: „Turner are viziuni magnifice, strălucitoare, admirabile. Nu sînt decît viziuni, dar totuși e artă, și am putea trăi și muri între asemenea tablouri".

Hazlitt notează, fără bunăvoință, ceea ce noi am numi preimpresionismul său: „Pictează arbori galbeni și albaștri și contează pe ochiul spectatorului ca să-i transforme în verde." Hazlitt ar fi putut semna articolul din *Morning Herald* despre *Ulise înfruntînd pe Polifem*: „Putem considera (tabloul) ca pe o mostră a culorii în delir: vedem vermion-ul în sine, indigo-ul în sine, toate nuanțele de verde, de galben și de violet, dintre cele mai crude, disputîndu-și întîietatea, cu vehemente efecte de contrast rezervate pînă aci numai caleidoscopului sau covoarelor persane".

De fapt pe măsură ce criticii îi fugea pămîntul de sub picioare în fața operei lui, ea devenea tot mai dură, mai nejustă. Atunci un tînăr ieșind din umbră de la universitatea din Oxford unde studia, relevează toată disputa pe parcursul

a cinci volume (*Modern Painters*). Această carte nu mai este ce a fost și cu siguranță că a trecut mult timp de cînd a încetat să-și servească obiectivul prim, căci Ruskin, acest redresor de nedreptăți, putea fi părtinitor și injust cum l-am văzut față de Cotman, pe care l-a ignorat, sau de Constable, pe care l-a ponegrit, fiindcă acest campion tindea mai curînd să se izoleze împreună cu protejatul său decît să-l vadă efectiv în avangarda picturii moderne dar, în 1834 și pentru un bun număr de ani, încercarea sa era eroică și salutară. N-a fost fără îndoială greșeala lui Ruskin dacă, (în Anglia, vreau să precizez), n-a rezultat nimic în pictură de la Turner; căci pe cît le vedem de contrastante, curentul Constable și curentul Turner se întîlnesc în impresionismul francez. Să amintim numai scrisoarea pe care Monet, Renoir, Pissarro, Sisley o scriau lui Coutts Lindsay: scopul lor, spuneau ei, era de a aduce în artă observarea scrupulos exactă a naturii, încercînd cu pasiune să redea forma în mișcare tot atît de bine ca și fenomenele fugitive ale luminii. Ei „nu pot uita că în acest rol au fost precedați de un mare maestru al școlii engleze, ilustrul Turner.“ De unde se vede, dealtminteri, că în acel moment, chiar în Franța, mai puțin ilustrul Constable se află încă în eclipsă și că unele dintre atributele lui au trecut la marele său rival, care nu avea nevoie de ele.

Pentru un romantic, Turner a trăit mult: pînă la vîrsta la care mor burghezii. E un pictor glorios, dar ciudat de izolat. Putem așeza zece nume de portretiști valabile alături de Reynolds; după moartea lui Constable cine va putea fi așezat lîngă Turner? El însă pentru a trăi, cum am văzut, și pentru a se putea menține, a avut nevoie de comportamente frizînd șiretenia. Aceasta pentru că clasa engleză cu adevărat dominantă nu mai era oligarhia whig-ului ci plutocrația marilor fabricanți proveniți din revoluția industrială și din semenii lor plini de bani, dar lipsiți de cultură, în căutarea unei arte la discreția lor, urmărită alternativ în poncif și în cotidian.

XIII. PICTURA VICTORIANĂ

Există mai întîi pictura de gen; pictura de gen este o artă burgheză și urmează evoluția burgheziei în poziția și în pozițiile ei. Sub Hogarth, era o artă veselă, flamandă; sub Gainsborough tinde să devină prețioasă. Prețioasă va rămîne în formă deplină cu Sir David Wilkie (1785—1841). Nu s-ar mai fi vorbit de el dacă n-ar fi fost un bun pictor. Timp de douăzeci de ani el oferă tablouri asupra moravurilor scoțiene: *Politica în sat*, *Violonistul orb*. Din păcate nu-și va lărgi decît cadrul geografic. În 1811 va da *Baia lui Fido* (Fido e Medor); în 1812 *Baba-oarba;* în 1813 *Scrisoarea de introducere*: tînărul timid, așteaptă, bătrînul ridică de pe hîrtie o privire bănuitoare, cîinele adulmecă pe solicitator în același spirit.

În 1822 Wilkie expune la salonul Academiei *Invalizii de la Chelsea citind „Gazeta" după bătălia de la Waterloo*. Cert, Géricault găsește figuri de admirat. N-am putea spune mult mai mult. Dar este primul tablou care trebuie protejat de entuziasmul mulțimilor printr-un cordon. Burghezia victoriană își face intrarea în critica de artă. Această pictură, de altminteri, nu este lipsită de însemnătate, cu toate că prezintă un adevăr falsificat de sentiment, într-un spirit al cărui echivalent îl vom găsi la Dickens. Wilkie are destul talent pentru a interesa în chip divers. Dacă

atitudinile și expresia — felul britanic de a manifesta caracterul — îl frapează pe Géricault și îi atrag atenția, tinerii prerafaeliți de la 1848 vor descoperi în *Violonistul orb* ușurința tonalității care vine din faptul că tabloul a fost pictat foarte repede, pe un fond alb încă umed.

Mulready (1786—1863) a avut aceeași preocupare a unei picturi curate și clare, a practicat și el o pictură strălucitoare, așezată în tușe mici pe fond alb. Este și el un pictor de gen. Contemporan cu Wilkie prin datele lui, sîntem tentați să spunem că prin alegerea subiectelor marchează o oarecare evoluție. Wilkie a trecut de la folclorul scoțian la viața fie burgheză, fie națională a Angliei. Mulready se interesează de o viață populară care nu mai e aceea pe care o evocau caricaturiștii unei Anglii vesele, ci un mediu uman sărăcit și umilit. Întrevedem aceasta în tabloul *The Last In*, amărîtul școlar care sosește ultimul în clasă întovărășit de un cîine la fel de corcit și de amărît ca și el; profesorul se înclină ironic la intrarea lui. E greu de despărțit aici sociologia de pictură. Spiritul acelei *middle-class* este condescendent și mai curînd batjocoritor decît binevoitor față de cei care e clar că sînt văzuți ca fiind lăsați la urmă și pe treapta de jos. *Alegerea rochiei de nuntă* ne poartă de partea versantului optimist al vieții și arată aceeași știință în reprezentarea minuțioasă a realului observat, obsesia detaliului mărunt. Mulready pictează ca olandezii secolului al XVII-lea și este, întîlnire singulară, elevul lui Varley, pictorul astrolog care l-a influențat pe Blake. Se pare că nimic, nici măcar instinctul nu l-a învățat compoziția. De aceea, ca mulți alți pictori de ordinul acesta, ne dă mai puține griji atunci cînd pictează un peisaj, ca *Snow Scene*, cu aceeași onestitate și între aceleași limite.

Dacă contemporanul său Benjamin Robert Haydon (1786—1846) a murit cu mult timp înaintea lui, este pentru că s-a sinucis la capătul unei cariere sfîșiată de ambiție și de dorința gloriei, marcată de idei mari și de mari acțiuni (instalarea

pieselor de marmură lui Elgin la British Museum), turmentat de frustrări și care, în fața indiferenței noului public, trebuia să sfîrșească rău. Caracterul urît adăugat vanității sale i-a adus multe animozități; odată cu izolarea au venit datoriile, apoi închisoarea datornicilor. Visa compoziții grandioase, ale unei arte civice, dar dacă timpurile ar fi fost altele decît compoziția lui confuză, nu i-ar fi admis totuși marile idei; în ultimă instanță doar mica lui pictură ne mai interesează încă: *The Mock Election* (Alegerea simulată), 1827; *Chairing the Member* (Deputatul purtat în triumf), 1828; *Punch or Mayday* (Pulcinella sau întîi mai), 1829; unele scene de stradă foarte animate, în care recunoaștem ultimul reflex al tradiției hogarthiene; și *Waiting for the „Times"*, *the Morning after the Debate on Reform,* în care ziarul „Times" este așteptat tot așa cum după lupta de la Waterloo invalizii lui Wilkie citeau „Gazeta": spiritul e același. Pe versantul care s-ar putea numi formal în pictură, îl găsim pe William Etty (1787—1849), unul dintre acei oameni dominați de senzualitate pe care Anglia i-a dat cîtă frunză și iarbă, pe care natura i-a făcut să fie plasticieni și care trebuiesc, în fața cărnii, să facă pace cu morala puritană. Trupul feminin va fi deci, cum de altminteri fusese fără îndoială în mod foarte natural pentru Rubens, cea mai frumoasă operă a lui Dumnezeu. Dar Etty nu e Rubens. Nudurile sale sînt nuduri de atelier, oarecum provocatoare pentru că nu cîntă, pentru că la ele culoarea, curată și pură, este totuși prea grea, pentru că aceste forme prea pline n-au deloc grația picturală care înseamnă cu totul altceva decît grația fizică. Subiectele prin care ar dori să-și ridice nivelul picturii rămîn exterioare în asemenea măsură încît i-o condamnă. *Potopul* (Victoria and Albert Museum), este o fată drăguță, lăsată pe spate, care produce impresia că face o baie de soare pe un șervet. *Femeia goală contemplînd un craniu și un crucifix* nu încearcă să ne distragă atenția de la sînii cu vîrfuri brune, pe care îi are frumoși și viguroși.

Mă tem că ne aflăm mai departe de Ingres decît de Bouguereau. Desigur, și cu toate că a uzat de bitum, care în cele din urmă i-a îngreuiat tonalitatea, el are totuși preocuparea și sentimentul picturii curate pe care am văzut că o împărtășește cu mai mulți compatrioți ai timpului său, iar principiile sale sînt perfecte: să nu ia decît o singură culoare deodată, cel mult două; iar fiecare strat al coloritului să se vadă prin transparență pentru a da profunzime și a reda mai bine carnația. Dacă rigorismul victorian a fost pentru el puțin cam prea sever (deși, în 1845, în *Sybil*, cercetînd care pictor mare ar putea să-i redea frumusețea perfectă Disraeli îl găsește pe Etty), vremea noastră l-a reabilitat cu prisosință.

Constable a fost academician la cincizeci și trei de ani. Edwin Landseer (1802 — 1873) la treizeci, după care a fost făcut cavaler, și mai tîrziu înmormîntat la St. Paul; era artistul favorit al reginei căreia îi dădea lecții de pictură, ca și prințului Albert. Dacă i s-a putut reproșa lui Thomas Lawrence de a-și fi idealizat clienții și de a le fi împrumutat o inefabilă frumusețe de preafericiți, ce să mai spunem de Landseer care face același lucru pentru cîinii lor? Minciuna victoriană pune această pictură sub semnul damnațiunii. El însuși, nu găsește puțină puritate și sinceritate decît în fața unui peisaj. Cîinii umanizați, cu ochi umezi de tandrețe, ai lui Landseer, tablourile vivante grupate sub lumini de teatru ale lui Maclise, au suscitat multiple reacții, unele dintre ele sprijinite pe o etică socială mai mult sau mai puțin conștientă, altele pe o etică picturală formulată poate mai viguros decît era resimțită. În 1837 a fost fondată, *împotriva* imposturilor artei academice, dar nu *pentru* ceva anume foarte specific, așa-numita asociație „the Clique", în jurul unuia dintre personajele cele mai singulare pe care ne-a fost dat să-l evocăm în această istorie care nu este lipsită de excentrici: Richard Dadd (1817 — 1888). În cursul unei călătorii el a făcut o listă de perso-
185 naje nefaste bune de suprimat la întoarcerea sa

în Anglia, în fruntea căreia figura propriul său tată. În 1843 îl și suprimă, într-adevăr, și este internat pentru restul zilelor la azilul de la Broadmoor. În artă, preocuparea lui era să promoveze pictura de imaginație, iar vizitatorul de la Tate Gallery nu va găsi nimic mai fascinant și nici mai îngrijorător ca tabloul intitulat *The Fairy Feller's Masterstroke* (Lovitura de maestru al ucigașului de zîne) a cărui tehnică însăși este deja singulară: o pastă, de guaș s-ar părea, din care produce motive, flori de exemplu, margarete îngrijit lucrate în relief, ca un fel de email, iar de-a curmezișul spice și tije florale; e o scenă fantastică, pe care o întrevedem, în care mișună ființe mici, gnomi și alte apariții insolite, împotriva cărora acel *fairy-feller* își răsucește securea răzbunătoare.

Printre ceilalți patru pictori ai „clicii", William Powell Frith (1819—1909), poate fi considerat reprezentativ pentru atitudinea care opune academismului nu drepturile imaginației, ci drepturile vieții, ale realității, ale realismului burghez. Este, trebuie s-o spunem, dacă luăm în considerație raporturile artistului cu publicul său, un comerciant: cu alte cuvinte el nu va face nimic care ar putea îndepărta publicul prins în larga și exigenta sa mediocritate. Nu cred că poate fi privit altfel, căci în esență este un imagist și un jurnalist, preocupat să reprezinte grupate împreună aspectele unui oarecare cîmp de observație; astfel este de exemplu *Life at the Seaside*, *Ramsgate Sands* (1854): copii care pleacă la școală, un străin care se ceartă cu birjarul, un criminal care e arestat; este partea de viață a romanului realist, cu aceleași defecte și aceleași virtuți. Mai este *Many Happy Returns of the Day* (Veselă aniversare), pictată după propria sa familie. Ruskin, care ia în serios mai mult morala decît arta, remarcă primejdiile prin care ar putea trece o fetiță atît de răsfățată. Mai mult decît oricare altă operă a lui Frith, *Derby Day* (1858, Tate Gallery), este culmea acestei arte burgheze. Lucrează la ea cinci luni, dar am putea spune pentru can-

titate nu pentru calitate, cu toate că fiecare dintre nenumăratele detalii sînt redate cu o precizie minuțioasă, a cărei imparțialitate însăși îl condamnă pe artist, ca un refuz al oricărei alte valori în afară de simpla reprezentare și al oricărui aranjament, în scopuri formale, al realului. Să comparăm Derby-ul lui Frith cu cel al lui George Moore din *Esther Waters;* sau tot atît de bine am putea compara Waterloo-ul lui Stendhal cu pînza oricărui pictor oarecare de bătălii. Totul se găsește la Frith: acrobați, menestreli, țigani, cîntăreți de ocazie, trăsuri cu cucoane frumoase. Totul e perfect observat și redat, fetele nu sînt numai frumoase, ci și cîtă grijă pentru îmbrăcămintea lor! Cîtă vervă pentru a exprima veselia populară![1]

Viața modernă, viața în masă, pe la mijlocul secolului trecut, dacă se manifesta o dată pe an la Derby, se petrecea în fiecare zi la gară: știm ce va face Monet. Frith n-are pretenții asemănătoare; el știe dimpotrivă cît valorează pentru public reprezentarea perfectă a unei scene atît de complexe și atît de animate; Royal Academy luînd decizia să ignoreze raporturile particulare ale artiștilor populari cu publicul, suprimînd barierele de piele care atrăgeau atenția și în același timp apărau tablourile de entuziasmul mulțimilor, Frith face din a sa *Railway Station* (1862) — gara din Paddington — o expoziție particulară. Contrar a ceea ce fusese *Derby Day*, *Gara* este bine compusă: bolțile de fontă și sticlă ale acestei catedrale moderne îi inspiră de această dată o perspectivă viguroasă — și riguroasă — iar personajele însăși sînt masate, pornind din primul plan, într-o compoziție puternică și fermă.

Flatow, care a cumpărat-o, a cîștigat treizeci de mii de lire din drepturile de reproducere a gravurii. Capitaliștii victorieni cumpărau modernul și rivalizau atît de bine și cu atîta ardoare încît pre-

[1] Ruskin apreciază *Derby Day* ca un „matineu al lui John Leech (caricaturist victorian) și al lui Wilkie, cu un strop de dagherotipie și pe ici pe colo și o agreabilă asezonare de sentimente dickensiene."

țurile creșteau; artiștii n-au cîștigat niciodată atît, cel puțin aceia care, fie că făceau sacrificiile necesare gustului la modă, fie că erau în chip natural în armonie cu el.

După cum vedem, în afară de Dadd, clica furnizează mai curînd un capitol de sociologie a picturii decît de istorie a artei. La preocupări mai net picturale revenim odată cu Ford Madox Brown pe care, cu toate afinitățile sale cu prerafaeliții, îl vom examina separat, căci acesta e adevărul asupra vieții și artei sale.

S-a născut la Calais în 1821 și a murit în 1893. Studiază la Bruges, la Gand și la Anvers, unde sub baronul Wappers e romantic, apoi la Paris unde se întoarce puțin către realism. După aceste debuturi pe cît de cosmopolite pe atît de desrădăcinate, ca și cele ale lui Bonington, iată-l în 1844 la Londra, unde participă la un concurs de fresce și, să spunem, inovează sau restaurează și restabilește, sau în orice caz reia la un moment decisiv tradiția frescei, căreia îi înlătură orice clarobscur, regăsindu-i desenul liniar și culorile uniforme. Bineînțeles, n-a fost cotat. În 1845, determinat de starea sănătății soției sale cît și de preocupările sale artistice, pleacă în Italia, trecînd prin Bâle, unde îl descoperă pe Holbein. La Roma, unde se instalează, întîlnește un grup de tineri pictori germani de tendință mistică, nazareenii (Cornelius, Overbeck). Aceștia îi comunică unele manierisme gotice.

La întoarcerea în Anglia, Ford Madox Brown pictează portrete în stilul lui Holbein. Vădește aceeași înclinație ca și contemporanii săi pentru degajarea tonalității prin pictura directă pe fond alb. E foarte izolat și suferă din pricina aceasta. Cam pe atunci, Rossetti, care a văzut un carton de la concursul din 1844, *Corpul lui Harold adus lui William după bătălia de la Hastings*, îi scrie arătîndu-i admirația ce i-o purta și-și anunță vizita. Brown, pe care izolarea și disprețul publicului îl făcuse mizantrop, crede că are de-a face cu cineva care-și bate joc de el și-l așteaptă cu o bîtă. Rossetti căuta un maestru: va studia deci o vreme

cu Brown și va picta, dureros, sticle. Este însă începutul unei legături importante, care-l va situa pe Brown în pragul prerafaelitismului. Dacă continuă să-și urmeze evocările sale istorice *(Chaucer la Curtea lui Eduard al III-lea)*, el participă în același timp și la eforturile prerafaeliților de a reda în scene realiste și familiare istoria lui Crist: de unde ia naștere și *Crist spălînd picioarele lui Petru* (1852, Tate Gallery). Picioarele și mîinile se arată cu vinele umflate, Iuda are chică ciufulită și roșie și pe masă se vede un portofel. Sandalele sînt redate minuțios. Ritmul minunat, jocul sensibil al liniilor curbe și drepte, strălucirea foarte caracteristică a culorilor, portocaliu, roșu sincer și verde curat de imagist, așezate toate pe fondul alb încă umed, fac din acest tablou unul dintre cele mai apreciate din întreaga sa operă. *Pretty baa lambs* (1851, Ashmolean Museum) este după părerea mea un tablou mai curios, care interesează spiritul și face judecata mai nesigură. Vedem mai întîi subiectul, deoarece sare în ochi: o femeie în rochie lungă cu desene de ramuri într-un albastru foarte ușor, ce pare a aparține mai degrabă secolului precedent, ca și coafura ce iese de sub un fel de acoperămînt negru, ține în brațe un copil foarte blond, îmbrăcat cu o imensă cămașă de un albastru și mai pal, căruia îi arată doi miei. În planul al doilea, la dreapta, alte ovine în diverse poze; la stînga, o femeie ghemuită, fără îndoială o țărancă, pare că adună ceva în șorț. În afară de aceste personaje, doar cîmpul și cerul. Verdele, acel verde care a fost atît de des asociat lui Constable, este aici ceea ce este: n-am văzut ceva mai verde în partea inferioară a tabloului ca acest cîmp stropit cu picături de aur. Cerul este de un albastru impur în care o ușoară ceață gălbuie pare a face legătura cu planul terestru. Pictura, privită de aproape, este interesantă și cu toată puțina prezență atmosferică marchează una din acele ciudate premoniții ale impresionismului pe care o întîlnim
189 adesea în această istorie. Carnațiile sînt tratate

cu prospețime crudă și aproape naivă, cu galben curat și vermillon, atît de puțin amestecate încît țărancа pare a avea mîinile, ca să nu mai vorbim de față, puțin însîngerate.
În orbita realismului prerafaelit pictează Brown și *The Last of England (Adio Angliei)* (1852—1855); „fără a mă preocupa absolut de loc de arta nici unei țări și a nici unei perioade, am încercat să redau această scenă așa cum a apărut ea în realitate. Pentru a manifesta aspectul particular al obiectelor în lumina ambiantă a unei zile cenușii la mare, am pictat aproape totul pe timp mohorît, în plin aer, iar pentru aspectul carnației, pe vreme rece."
Work (Șantierul) (1852—1863) este ca un pandant serios, al unui pictor serios, la acel Derby de Frith. Opera freamătă, spune John Rothenstein, ca un roman de Zola. Soarele unei după amieze de vară aruncă o strălucire crudă asupra lui Heath Street, Hampstead. Muncitorii de la șoseaua desfundată sînt amestecați, de o manieră care merge pînă la confuzie, împreună cu tot felul de gură-cască și trecători. Ca prerafaeliții, Brown a voit să confere operei adevărul unui document: aceste figuri sînt portrete, acești trecători se numesc Carlyle, Dennison, Maurice.
Brown a fost activ o vreme în atelierul lui William Morris, desenînd mobilier și vitralii. De la 1878 pînă la moarte lucrează la douăsprezece picturi murale din istoria Manchester-ului pentru primăria acestui oraș. Poseda foarte puternic simțul social și civic, așa cum vedem din diversitatea acestor lucrări; a ajutat la stabilirea unei școli de desen pentru meșteșugari, și a predat în mod gratuit la Working Man's College.

XIV. PRERAFAELIȚII

William Ho'man Hunt este cel care evocă, în monumentala și totuși foarte parțiala sa istorie a mișcării, prin amintirile cele mai directe și mai precise, geneza prerafaelitismului[1].
Scena decisivă s-a desfășurat în 1847 în atelierul unui tînăr pictor, John Everett Millais[2], care răsfoia împreună cu prietenii săi un album de gravuri după frescele lui Benozzo Gozzoli de la Campo Santo din Pisa. „Degustam, spune Hunt, dulcea stare de spirit chauceriană a lui Gozzoli". O degustau opunînd-o pompei, academismului lui Rafael, celui al *Sfintei Ecaterina din Alexandria*, care îl reprezenta atunci la National Gallery, și mai ales al acelei *Transfigurații*, pe care o condamnau „pentru disprețul ei grandios față de simplitatea adevărului, pentru pozele solemne ale Apostolilor, pentru lipsa de spiritualitate în atitudinea Mîntuitorului". În general, acest tablou le apărea ca un pas decisiv spre decadența artei italiene.
Acei dintre asistenți care nu făceau parte din grup au strigat: „Atunci sînteți prerafaeliți!" Alături de Gozzoli, Hunt așază portretul Arnolfinilor de Van Eyck, care fără îndoială contează

[1] Cf. (nu fără prolixitate), aproape întregul prim volum al lui Hunt.
[2] Millais era din Jersey. Se spune că familia lui Millais se înrudea de departe cu a lui Millet.

în ultimă instanță mai mult prin naivitatea profundă, prin sinceritatea intensă a coloritului, prin răbdarea îndelungă și infinita precizie a detaliului. Este incontestabil că prerafaeliții au mai multe afinități veritabile cu primitivii flamanzi decît cu primitivii italieni.

Există în cele din urmă o oarecare prudență chiar în acest atac împotriva figurii centrale a clasicismului în pictură. Totuși nu e vorba cîtuși de puțin despre Rafael, e vorba de *Transfigurare*. Este vorba de tot ceea ce *Transfigurarea* reprezintă ca model urmat de succesori și epigoni, ca forță coruptivă[1]. Este pictura încărcată a bolognezilor, a fraților Carracci, a unor Reni, a lui Guercino. De altfel, această corupție a devenit opresiune; căci clasicismul a produs principiile, preceptele, regulile,tot ceea ce paralizează imaginația și o separă de viață. De ce trebuie (vai Hogarth!) ca figurile să formeze un S? De ce trebuie ca diferitele părți ale unei compoziții să se înalțe în piramidă? De ce trebuie ca cea mai înaltă lumină să cadă întotdeauna asupra figurilor principale? De ce un colț al tabloului trebuie să fie totdeauna în umbră?

Aceste imputări, această contestare n-ar fi avut nici un sens, dacă prescripțiile n-ar fi fost transmise. Ele au fost transmise de Reynolds. Astfel, în cele din urmă, în atelierul viitorului președinte de la Royal Academy, tinerii pictori se ridică împotriva fondatorului ei și a faimoaselor sale „Discursuri". Școala engleză, remarcă Hunt (el scrie totuși după mai bine de cincizeci de ani și presupunem că nu reflectă decît aproximativ discuțiile din 1847), a început în ultimul secol, fără a-și impune disciplina unei precise meserii. „Sir Joshua Reynolds a socotit că e bine să ia școala italiană ajunsă la apogeul ei orgolios ca punct de plecare al artei engleze." Ultimii cinzeci de ani, conchide Hunt, „au demonstrat că această învățătură a fost interpretată ca o încura-

[1] De unde prerafaelitism, nu prerafaelism. Este forma adoptată de Hunt.

jare către o factură lipsită de originalitate şi către neglijarea darului delicat al naturii care făcuse grandoarea şcolilor precedente".
Contestarea, şi aceasta este important, prezintă, ca şi acea a spiritului Renaşterii expus de Ruskin în *Pietrele Veneţiei*, aspectul său social. Decadenţa artei este în parte atribuită stabilirii academiilor, care înlocuiesc ucenicia, cu relaţia ei personală constantă dintre maestru şi discipol, printr-un învăţămînt rarefiat şi distant de corectură materială de unde rezultă o alienare a artistului. Estetica barocă, formală, pe care am constatat-o aproape în chip paradoxal la Hogarth a fost, aşa cum am văzut, atacată. Dar Hunt şi amicii săi regăsesc atitudini hogarthiene pentru a apăra comunitatea engleză împotriva năvălitorilor cosmopoliţi care bîntuie, poate ca urmare a unui oarecare vid de substanţă şi al unei oarecari dorinţe de aer proaspăt de care Hunt nu voieşte să ştie, fenomen care s-a petrecut încă din Evul Mediu. Gustave Doré, ridicat în slăvi, nu şi-a încropit „o frumoasă avere în cîţiva ani în vreme ce Brown fusese redus la penurie"? Fără a mai ţine seamă că între timp „a corupt gustul naţiunii noastre".
Vedem, şi este o constantă destul de curioasă a mişcărilor engleze, că este vorba de o reformă în domeniul picturii, că trebuiesc măturate corupţiile, că se cere o întoarcere destul de departe înapoi pentru regăsirea unei bune tradiţii care, pe de o parte, să ofere sprijin împotriva uzurpărilor, iar pe de alta, că fie adusă pînă în prezent, căruia trebuie în cele din urmă să-i facem faţă.
Prezentul în pictura engleză şi în afară de peisaj este Maclise. „Fiecare scenă era concepută pentru un teatru, cu actori de mîna a doua pentru a juca rolurile". Trebuie regăsită imaginaţia, eliberată printr-un fel de barbarie anti-academică, trebuie regăsit elementul serios în concepţii, ca şi meşteşugul în sine, probitatea tehnică, onestitatea în folosirea materialelor şi a metodelor. Prerafaelitismul apare în anumite privinţe ca
 forma engleză a unei protestări europene împo-

triva unei arte superficiale, comercializate, pusă în serviciul unei societăţi burgheze şi filistine. Dar „confreria“ care se formează între şapte tineri pictori sau asociaţi în 1848 diferă profund de tot ce găsim în alte părţi. În Franţa, arta ca şi literatura se salvează separîndu-se de societate şi proclamîndu-se „blestemate“; artistul încetează de a se mai simţi cetăţean şi devine un revoltat. În Anglia, critica relelor raporturi dintre artă şi societate se străduie, în dorinţa unei societăţi reintegrate, a-i aduce contribuţia unei arte integre şi marcate printr-un spirit al comunităţii care să înlocuiască spiritul gloriei mondene. O căutare a unei sănătăţi spirituale ca bază era prealabilă realizării estetice. Fidelitatea faţă de natură“ (*truth to Nature*) ca mare principiu participa efectiv la realizarea acestui dublu scop şi nu putea fi concepută fără o elevare a spiritului. Aceşti inamici ai regulilor în artă nu se temeau să-şi impună reguli de morală: moarte indolenţei! (*death to sloth!*) Membrii confreriei se angajau să nu bea, să nu fumeze, să nu înjure. Se voiau prototipuri exemplare ale timpului lor şi lăsau impresia că în primul rînd doreau să îndepărteze punctele de vedere ale religiei tradiţionale: „nu există altă nemurire decît a geniului sau a eroismului“.

William Michael Rossetti, fratele lui Dante Gabriel şi asociat într-un fel mişcării, mi se pare că rezumă bine elementele foarte simple ale doctrinei aşa cum o găsim în momentul pornirii: în primul rînd, a exprima idei autentice — un adevăr subiectiv, am putea spune —; în al doilea rînd, a studia cu atenţie natura, pentru a învăţa să le exprimăm — adică, să ne asigurăm de adevărul obiectiv în corelaţie cu subiectivul —; în al treilea rînd, a simpatiza cu elementul direct, serios, cu simţirea artei anterioare, îndepărtînd convenţionalul, îngîmfarea, deprinderea — a găsi chezăşii şi o inspiraţie, iar dacă nu, cel puţin modele demne de mesajul etic proiectat. Se pare că pe măsură ce primul elan al confreriei se încetinea, doctrina

devenea tot mai greoaie. A fost, aşa cum vom vedea, opera lui Ruskin, apoi a lui Hunt. Am avut prilejul să arăt că pictori atît de puţin riguroşi, atît de compromişi, ca Wilkie sau ca Mulready au putut juca un rol în inventarea tehnicii prerafaeliţilor. Practica acestora este de a schiţa contururile pe pînză, de a le acoperi uşor cu un strat subţire de pastă albă căreia îi scot uleiul cu ajutorul unei hîrtii absorbante şi care lasă să reapară desenul. Apoi, ei aplică repede,pe fondul încă umed, culori, pe jumătate transparente, evitînd mai mult ca orice folosirea bitumului. Vedem că amintirea sau analogia acuarelei sînt prezente mereu. De altminteri nimic nu este mai puţin atmosferic decît pictura prerafaelită. „Noi am notat culorile prismei" spune Hunt. Şi mai adaugă: „Dacă o anume parte a tabloului nostru ar putea să pară în sine de un colorit excesiv, ea este consistentă prin impresia de adevăr pe care o lasă". Despre impresie nu există decît cuvîntul, care la data cînd scria Hunt, poate că nu era cu totul inocent. De impresionism, cu excepţia amicului Brown, şi numai în afara grupului, nici urmă, şi am putea susţine contrariul celor ce afirmă Hunt: culorile prismei, da, într-adevăr; şi aplicate de o manieră foarte rezonabilă, fără nici o îndrăzneală de transpoziţie, doar ca o culoare *locală*, pe care privirea în acelaşi timp naivă şi convenţională a plasticianului o atribuie obiectului. Ceea ce nu lasă impresia de adevăr este ansamblul. Distanţa, în aceste opere, nu afectează forţa culorilor, nu există nici o perspectivă colorată: acest fapt este considerat, fără îndoială, o întoarcere valabilă la primitivi. În afara insistenţei şi a cruditătii culorilor locale, minuţia extremă a detaliului confirmă înstrăinarea noastră.

Conştientă de responsabilitatea socială a artei, mişcarea va avea o revistă. Sub titlul *The Germ*, tot atît de caracteristic ca şi coloritul pe care am încercat să-l definesc ca fiind în acelaşi timp precis şi deconcertant, va avea două numere în
195 1850. Numerele 3 şi 4 se vor intitula, mai

plat, *Artă și Poezie*. În primul, J.L. Tupper pledează pentru vremea sa și împotriva lui Nero, asupritor capitalist al muncitorilor, călău al femeilor și copiilor.

Pînă aci am prezentat mișcarea ca omogenă și într-adevăr părea să fie așa într-o primă fază și într-un prim rol de contestare și de luptă, față de o ostilitate crescîndă. Grupul își face debuturile publice în salonul Academiei din 1849. Rossetti expune *Tinerețea Fecioarei Maria* (Tate Gallery), o pictură proaspătă, grațioasă, ușoară, de nuanțe, în special un albastru de majolică, frumoase și puternice asocieri de albastru vernil și garanță, cum și toată grația cuprinsă în broderia tinerei Fecioare pentru care a pozat Christina Rossetti în vreme ce pentru Ana pozase mama sa. Hunt, care expusese în 1848 o pictură ce marca deja, prin alegerea subiectului romantic și keatsian, una din tendințele mișcării — *Fuga Magdalenei și a lui Porfiro* — prezintă *Rienzi jurînd răzbunare pe corpul fratelui său*. Este, spune el, primul său tablou pictat în întregime pe principiile Quattrocento-ului: fond alb, detaliu peste detaliu, în straturi mici aplicate cu grijă. Millais, intrat și el în ciclul keatsian și italian, expune *Lorenzo în casa Isabelei* (Walker Art Gallery, Liverpool). Fețele, atitudinile sînt prezentate cu tot ceea ce comportă situația ca tensiune dramatică și amenințări sinistre. Tinerii pictori, într-un desen mai mult fățiș, dacă nu chiar ostentativ, decît convingător în încercarea de a aduce un element de adevăr uman, nu voiesc modele profesionale: îl recunoaștem în capul mesei pe Rossetti. Tablourile din 1849 sînt bine primite și vîndute. În 1850, Hunt expune *Preot creștin scăpînd de druizi* (Ashmolean Museum, Oxford), într-un colorit deosebit de crud, Rossetti o *Bună Vestire* (*Ecce Ancilla Domini*) (Tate Gallery) iar Millais *Crist în casa părinților săi* (sau *Atelierul Dulgherului*) (Tate Gallery). Rossetti n-a pictat nimic mai minunat ca această *Bună Vestire*, această pînză despre care am putea spune că este în genul lui Whistler, în alb major, deși cuprinde griuri

dintre cele mai ușoare, mai luminoase și mai cîntătoare, și care în afară de aurul și arama părului aureolat și de o nuanță albastră în fundal și un ecran îngust ornat cu un crin roșu carmin, alcătuiesc tabloul. Îngerul, cu un frumos drapaj foarte drept, în stilul lui Masaccio, n-are aripi. Fecioara are aerul destul de intimidat, gurile rele ar spune, chiar înfricoșat. *Crist în casa părinților săi* contribue și mai mult la reașezarea legendei sfinte pe planul realului. Uneltele sînt agățate de peretele atelierului. Pe masa de lucru, o ușă aproape gata, pe jos așchii și talaș. În prim plan, o Fecioară îngenuncheată, înlăcrimată, îl consolează pe Copil care arată în palmă, asupra căreia se apleacă Iosif, o rană prevestitoare. Nu e o capodoperă de artă sacră, dar este o compoziție armonioasă și delicat echilibrată. Și totuși atunci, și în legătură cu această pînză încep să se strice lucrurile; atunci încep filistinii să descopere că acești tineri impertinenți le frustrează rațiunea despre ideal. Prințul filistinilor, pe care îl numim Dickens, apucă o pană înmuiată în fiere pentru a judeca figura Fecioarei. Ea este „atît de oribil de urîtă, încît dacă ne-am putea imagina că o ființă ar putea supraviețui o singură clipă cu un asemenea gît dislocat, ar trebui arătată ca un fenomen într-o circiumă dintre cele mai sordide din Franța sau în spelunca cea mai degradată din Anglia". Crist este un „roșcovan plîngăreț care suferă de torticolis" *(Household Words)*. Millais va spune mai tîrziu: „Thackeray m-a simpatizat și m-a încurajat, atunci pe cînd eram atît de îngrozitor maltratat". Era însă prețul care trebuia plătit pentru acest excelent obiectiv al demistificării picturii și pentru inițialele subversive, P.R.B., al căror sens a fost descoperit imediat.

În 1851, Millais expune *Întoarcerea porumbelului la arcă*, în care extrema puritate a atitudinilor, simplitatea structurii, largul contrast dintre clar și obscur, sînt realizate în chip foarte fericit. Hunt, revenind la cadrul italian, dar trecînd de la Keats la Shakespeare, expune o scenă din

Doi tineri din Verona, *Valentin o salvează pe Silvia de Proteus*, iar Academia din Liverpool îi acordă premiul. Opinia nu este deci în întregime filistină. Poate că aceasta, precum și faptul că presiunea exterioară se potolește este cauza care duce la dezintegrarea grupului. Anul 1852 este ultimul în care expresia le mai este comună: Millais dă *Ofelia*, pictată vai, după natură, cu alte cuvinte biata Elizabeth Siddal a stat multă vreme cufundată într-un bazin. Este anul tabloului *Păstor tocmit* de Hunt (City Art Gallery, Manchester), un tablou fascinant, pictat, am putea spune, cu o grijă de miniaturist, în care aprinderea mai mult decît solară a figurilor și a peisajului pare a sugera intensitatea emotivă a contactului erotic. Peisajul e eficace și chiar sugestiv: în stînga secerișul e gata, și linii subțiri de arbori, șiruri lungi de snopi poartă privirea pînă la clarul orizontului; în dreapta, e forța densă a spicelor de grîu drepte; în spatele personajelor e umbră și poate misterul unei alei de pomi. Tînăra fată e așezată pe pămînt, cu picioarele goale într-o baltă. Păstorul, în genunchi în spatele ei, se apleacă și capetele lor se unesc, (vai! oroare pentru un tablou contestatar) ca o culme a tradiționalei piramide. Fără a întoarce capul, ea pare că-l privește cu coada ochiului, fără să putem ști precis cu ce expresie. În ceea ce-l privește pe el, pare că se uită drept înainte, ca și cum Hunt ar fi preferat să ne redea mai curînd profilul lui, decît să-l întoarcă spre tînăra fată. În totul, oricare ar fi fost intenția, există o stîngăcie psihologică fără îndoială revelatoare. Mai mult decît orice expresie directă, Hunt a preferat să răspîndească în tabloul său simbolurile culpabilității. Un miel mic se află pe genunchii tinerei fete; dar, nepăsătoare, sau neștiutoare, ea îl lasă să mănînce mere care, se pare, îi vor face cel mai mare rău. Alte oi, cărora păstorul le întoarce spatele, par că nu prea se mai simt la largul lor, cu toate că ar putea mînca, iar una, mai ales, se și aventurează înspre partea grîului. Păstorul ține în mînă, la

capătul acestui braț indiscret petrecut în jurul gîtului iubitei sale, un fluture mare, un sfinx cap de mort, pe care de altfel am văzut că ea nu-l privește cu toate că el i-l arată în mod evident; ne revine nouă să descifrăm acest simbolism idilic[1].

În 1853, se produce dispersarea. Woolner, cel mai obscur dintre toți șapte, pleacă în Australia. Pe el îl pictase Brown în *Adio Anglia!* F.G. Stephens se va consacra criticii iar William Michael Rossetti susținerii lui Dante Gabriel. Despre Collinson înainte de a-l pierde din vedere, să mai amintim *Stray Rabbits* — există multă rătăcire sub domnia reginei Victoria — tablou cu tonuri de verde iridescent, emailat, de interior de pădure. Se va ocupa mult și frecvent cînd de trecerea la catolicism, cînd de deconvertire, Holman Hunt pleacă în 1853 în Țara Sfîntă iar pictura lui va fi de atunci înainte numai pe fond religios.

În 1851, nemaiavînd nevoie să-l apere pe Turner, Ruskin ia în mîinile sale apărarea mișcării, după insulta perpetuată de Dickens. Într-o „Scrisoare" către *Times* (13 mai 1851), el remarcă faptul că principiile pe care și le impun acești artiști nu sînt nici pre, nici postrafaelite, ci eterne. Și găsește de cuviință să le reafirme. Primatul etic în primul rînd: să picteze fapte serioase (*stern facts*) mai curînd decît picturi frumoase; să se întoarcă „nu la arta arhaică, ci la probitatea arhaică".

După aceea mai adaugă: „Mergeți la natură, nu îndepărtați nimic, nu căutați nimic, nu disprețuiți nimic." Fapt care, ca principiu estetic, are de ce să îngrijoreze. Și apoi: „Pictați natura... Ajutîndu-vă cu știința modernă". Hunt, în orice

[1] Acest tablou se află la Galeria de pictură din Manchester, bogată în opere ale prerafaeliților și ale lui Brown. Dar vom vedea la Tate Gallery, fără vreun păstor și fără nici o păcătoasă, *Oile rătăcite*, care sînt de ajuns ca semn al culpabilității. Verdele crud, ca de obicei, se amestecă cu mov. Oile cu insemne roșii, foarte realiste, sînt frumos aurite de soare.

caz, e gata oricînd să îmbrățișeze viața contemporană. Grija lui Ruskin, în care este de acord cu Hunt, este ca mișcarea să nu se lase antrenată de eticheta și de debuturile ei către un Ev Mediu care între alte pericole l-ar reprezenta și pe acela al unui „romanism", înțelegînd prin acesta un catolicism roman. De unde necesitatea de a fi modern.

Să ne întoarcem deci spre ceea ce ne mai rămîne din confrerie, cu alte cuvinte la individualități. Și în primul rînd la cel care în mod vizibil ține să reprezinte ortodoxismul ei, anume Holman Hunt. Fiu al unui comerciant puritan, la doisprezece ani era deja învățăcel la un antrepozit. Apoi își găsește el însuși un funcționar, un agent imobiliar, prieten al artelor, care îl încurajează în primele eforturi. Tatăl său îl duce la John Varley, apoi va studia o zi pe săptămînă la un pictor inamic al gazonului verde. Ajuns apoi funcționar la fabrica de stămburi a lui Richard Cobden, atrage atenția prin portretul *Bătrîna Hanna, negustoreasă evreică de zarzavaturi.* În sfîrșit, la șaptesprezece ani, îl întîlnește pe Millais și devine elev la Royal Academy. Debuturile sale le cunoaștem. Tendința moralizatoare pe care o presimțeam în simbolismul obscur și stîngaci din *Păstor de închiriat* izbucnește, în același an, în *Trezirea conștiinței.* Pe genunchii omului de lume cu barba mătăsoasă și surîsul plin de poftă nesățioasă, iubita se înțepenește și se ridică. Pe pian, în fața lor, o romanță, „Cîteodată în noaptea liniștită". Melodia, cuvintele, i-au amintit dintr-o dată vinovatei inocența, puritatea pierdută, poate chiar copilăria.

În 1853, Hunt pictează acel dintre tablourile sale care, fără îndoială, este cel mai des reprodus și care face din el unul dintre artiștii favoriți ai genului: *Lumina lumii.* Crist ținînd un felinar stă printre flori în fața unei porți plină de iederă. Ruskin glorifică opera. Este „o autentică reprezentare a tuturor obiectelor exact așa cum apar

în natură, în poziţiile şi la distanţa pe care le presupune aranjamentul picturii. O falsă operă le-ar fi reprezentat cu tot detaliul lor microscopic. Să examinăm de aproape iedera porţii din tabloul D-lui Hunt; nu vom găsi un singur contur net. Totul alcătuieşte cel mai surprinzător mister al coloritului şi devine realitate de la distanţă mare."

S-ar părea că Ruskin şi noi nu vedem acelaşi tablou. „Ceea ce căutam, era forţa de a mă adresa inimii eterne a oamenilor." Unde s-o afli mai bine decît în Ţara Sfîntă? Deci pleacă; iar unul dintre tablourile sale de cea mai îndreptăţită celebritate este *Ţapul ispăşitor*: straniu animal oribil de supranatural prin forţa realismului insolit, stînd, absolut singurul în viaţă, pe malul sinistru al Mării Moarte, care este de asemenea şi marea morţilor din care se întrevăd fragmente de schelete din specii nesigure. De cealaltă parte a apei, un mal întunecos a cărui creastă este luminată de o lucire a asfinţitului.

Să mai semnalăm înainte de a termina cu Hunt un ultim şi atrăgător tablou profan, care se află la Ashmolean Museum din Oxford, *Sfînta Swithin*. Este un fel de Sfînta Médard. Porumbarul, frunzele masate, de astă dată în verde închis, şi porumbeii în stol ce străluceşte pe fondul gri-mov sub cerul mov, alcătuiesc o operă foarte seducătoare, deşi atît de rară în acest ansamblu morocănos, despre care Mc Coll a putut spune: „El utilizează arta pentru a defăima arta. Oile sale sînt întotdeauna rătăcite, îndrăgostiţii săi au întotdeauna o conştiinţă vinovată. Este acuzatorul public şi nu îndrăgostitul de frumuseţe". Şi cealaltă critică ce urmează după remarca: „estetica lui Hunt face parte din morala sa": (În *Veghea Sfintei Agnes)* „Hunt ilustrează caracterul sacru al amorului onorabil şi responsabil şi slăbiciunea orgolioasei neînfrînări": Poate că nu tocmai la Holman

Hunt putea să se gîndească Ruskin, Hunt cel atît de protestant și care peria atît de bine pantalonii.

John Everett Millais (1829—1896) poseda o enormă și periculoasă ușurință, pe care a arătat-o încă de la vîrsta de unsprezece ani, precum și un instinct foarte sigur al formei și al expresiei. Nu-i lipsește decît severitatea, exigența, un ideal destul de auster pentru a-l face scrupulos: el este anti-Hunt. Pentru faptul că, fără a-și schimba radical maniera, se compromite numai atît cît trebuie cu gustul public și-i face curte, Millais trebuie să plece din confrerie pe poarta facilității. N-a suferit mai mult de pe urma lui Dickens, pe care l-a trecut repede în lagărul filistinilor, cu primul dintre cuplurile sale tandre în costume de epocă — moștenire de la anticăriile și vechiturile lui Bonington. Reynolds visase o mare pictură istorică. Prerafaeliții l-au așezat pe Reynolds la locul său; și iată că unul dintre ei se preocupă de introducerea unui interes anecdotic în pictura sa, în același timp cu un aer secret care nu poate face niciodată nimic rău: ei le botează, la urmă, *Hughenoții*! În anul următor recidivează cu *The Order of Release (Ordinul de eliberare)*: o femeie cu un copil în brațe întinde unui militar o hîrtie pe care el în aparență n-o așteptase, căci deja vedem un scoțian în kilt (un revoluționar din 1745, evident) cu brațul legat, care lasă să-i cadă capul pe umărul tandrei soții, al cărei cîine „îl sărbătorește". Englezii, nemaiavînd nici un fel de dușmănie împotriva scoțienilor, poliția nu mai servește decît pentru a proteja prețioasa pînză împotriva mulțimii admiratoare. După acestea, vom mai avea *Proscrisul regalist*, ascuns într-o scorbură găunoasă, pe care vine să-l vadă, în acest adăpost incomod și puțin sigur, o tînără fată imprudent îmbrăcată în satin lucios. După *Ofelia*, prerafaelită cel puțin prin cizelarea detaliului, încă două tablouri mai pot conta pentru mișcare: *Autumn Leaves* (1856): oricare

ar fi descrierile mai mult sau mai puțin autorizate ale tabloului (descrieri se făceau multe în jurul acestor picturi în chip curios asaltate de literați), ceea ce vedem în jurul grămezii de frunze moarte ridicată foarte înalt, căreia pare că i s-a dat foc judecînd după fumul ce se degajă, sînt două tinere fete îmbrăcate întunecat, cu coșurile lor, iar în dreapta tabloului, din profil, doi copii cu îmbrăcăminte și mai ștearsă care sînt poate „copiii grădinarului". Descrierea afirmă că ei ar fi răvășit cu nepăsare frunzele pe care le vedem acum adunate. Dacă nu ținem seama de aceste eforturi caracteristice de a adăuga o dimensiune de timp retrospectivă la o artă care este de fapt alta, cele patru chipuri sînt în mod egal, deși poate cu totul divers, grave. Melancolia este efectiv redată, iar tabloul are mult farmec (Manchester, City Art Gallery).

În același an, *Tînăra fată oarbă* speculează fără ocolișuri același sentiment. Sărmana oarbă, care fără îndoială pentru a putea trăi cîntă din acordeonul pe care-l vedem pe genunchii ei, este așezată la marginea unui cîmp, cu pleoapele lăsate în jos, întinzînd capul cu părul lins, sub care se ghemuiește o fetiță la adăpostul șalului ce le cuprinde ca într-un fel de boltă; oarba pare a căuta încordată imaginea curcubeului pe care copilul o privește și i-o descrie (Birmingham, City Art Gallery). Sickert, fără îndoială emoționat și el, avea să spună despre acest tablou al lui Millais: „Este un miracol prin care va supraviețui".[1] Notînd că nu avea imaginație, el adaugă: „În toate operele sale figurile sînt puțin înțepenite..." Și apoi conchide: „El a fost categoric vreme de un număr oarecare de ani factorul cel mai puternic și cel mai demoralizant al artei engleze". În 1858, fără urmă de manieră sau de manierism prerafaelit în afara subiectu-

[1] Miracolul rezidă fără îndoială, în parte, în corespondența dintre peisaj și cele două personaje; peisaj care are intensitatea greoaie de sens indescifrabil a unor anumiți Flamanzi, cu lumina sa echivocă, de furtună, și curcubeele insolite.

lui religios, Millais pictează *Valea liniştii* (Tate Gallery). În ultimul plan vedem un lac pe care arborii îl separă de cimitirul mănăstirii; în prim plan, în faţa mormintelor, sînt două călugăriţe dintre care una, cu o lopată în mînă, sapă un nou mormînt. Ca şi în *Tînăra fată oarbă*, corespondenţa dintre peisaj şi subiect e sensibilă şi eficace.

Prin anecdote ce fac apel la emoţie, Millais urcă toate treptele unei mari cariere. Va fi baronet, preşedinte la Royal Academy şi în sfîrşit înmormîntat la St. Paul.

Lui Millais îi putem atribui multă din pictura frumos făcută, pictură în general de gen, dar la nivelul sentimentului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Să-l citäm pe William Lindsay Windus (1822—1907) şi al său *Too Late*! — *Prea tîrziu*!, — greu descifrabil, fără explicaţie, căci pe fondul favorit al cîmpului nesfîrşit nu apare decît un tînăr bărbat care-şi acoperă faţa cu mîneca (încă din vremea grecilor este modul cel mai prudent de a exprima o mare durere), o copilă care-l priveşte cu aer plîngător, precum şi două tinere fete în egală măsură de emoţionate, care-şi ascund chipurile una în alta. Una dintre ele (dar care?) este iubita la care el revine prea tîrziu şi care, bolnavă de plămîni, moare: disperare realistă şi limpede colorit prerafaelit. Să-l mai citäm şi pe Artur Hughes (1830—1915), specializat şi el în întîlniri amoroase: *April Love (Dragoste de aprilie)*, ceea ce ar vrea să spună dragoste fragilă, tremurîndă, nesigură, ca şi tînăra fată care aşteaptă în tot acest decor de iederă. *Aurora Leigh îl îndepărtează pe Romney* ilustrează un episod din poemul pe atunci faimos al Eli. abeth-ei Browning, *Aurora Leigh*, şi este minunat pictat: în spatele strălucirii pudice a crinilor imenşi, tînărul bărbat respins se află în umbră, cu totul îmbibat de mov, chiar şi faţa-i îndurerată. Ea, luminată toată în rochia ei verde, este de o graţie inflexibilă şi gravă. Un foarte frumos triptic despre *Noaptea*

Sfintei Agnes arată că influența lui Keats nu s-a epuizat încă.

Millais mai avea prieteni și în afara mișcării, printre care trebuie citat Augustus Egg (1816—1863), pictor variat și sensibil a cărui calitate simplu picturală, un element de fantezie și chiar de fantast în jocurile de raporturi dintre personaje, fără a mai ține seamă de vigoarea contrastelor, au fost poate puțin cam necunoscute *(Outward Bound*, Ashmolean Museum). În 1858 produce tripticul *Femeia infidelă*, pedepsită în trei scene cu toată rigoarea și pompa dramatică cuvenită. Trecem din salonul obscur unde este pusă sub acuzare, la decăderea finală, sub clarul sinistru de lună, sub podurile Londrei, în fața apelor aducătoare de moarte adesea evocate de Dickens, *(Past and Present*, Tate Gallery).

Totuși, după mijlocul secolului, pentru că fără îndoială economia engleză concurată pe piețele ei începea să se zdruncine în bazele sale, iar societatea victoriană era mai puțin sigură de ea, acuzarea se deplasează. Trebuie să amintim că încă în 1848 Hunt și Millais luaseră partea manifestanților chartiști și că mișcarea prerafaelită se voia conștientă de problema socială; dar Hunt apucase de timpuriu pe drumul elevației morale, iar Millais al confortului total. În anii șaizeci, artiști ca Luke Fildes (1843—1927) și Herkomer încep să aibă și ei importanța lor. Cînd Van Gogh vine în Anglia, în 1873, este entuziasmat de operele lor din care se hrănesc, dacă pot spune așa, mîncătorii săi de cartofi. *Coada la Azilul de noapte*, de Fildes, este o dramatizare eficace (și un tablou imens) a sinistrei vieți cotidiene a cerșetorilor Londrei. H. von Herkomer (1849—1914) înfățișează ceva mai demn condiția și lupta muncitorească *(On Strike*: *În Grevă)*.

Așa se face totuși că de pe o zi pe alta securitatea și chiar ceea ce am fi putut numi frivolitatea victoriană sînt abolite; iar un francez,
205 Jacques Tissot, din Nantes (1836—1902), le

aduce întăriri. Ruskin îl califică cu dispreț drept pictor pentru *vulgar society*, cu alte cuvinte al celor bogați și trîndavi, al indivizilor care se amuză toată vremea. Faptul este cu atît mai singular cu cît, fiind compromis prin legături cu Comuna, el de fapt fugise din Franța atunci cînd vine să se stabilească în Anglia. Serbările cîmpenești și serbările mondene, plăcerile și jocurile în aer liber, atrag un penel de ilustrator plin de vervă. Acolo unde Manet văzuse *Un dejun pe iarbă*, Tissot realizează un *Picnic*. Singurul raport se află în titluri; însă iahturile și echipajele lor, precum și dispoziția personajelor la bord, îi permit unele căutări de expresie și compoziție *(Bal la bord*, 1874).

Dante Gabriel Rossetti s-a născut în 1828. Ajunge să se considere întrucîtva ca o reîncarnare a lui William Blake, mort în 1827, cu care avea un fel de afinitate secretă și la scoaterea din uitare a căruia a contribuit, achiziționînd din pură întîmplare, pentru zece șilingi, un caiet cu însemnări și crochiuri ale acestuia.
Era fiul unui emigrant italian, un carbonaro pe care Englezii îl ajutaseră să fugă din Napoli, devenit apoi bizarul exeget al *Divinei Comedii*, pe care o explica drept un tract alegoric și masonic împotriva papalității.
Dante Gabriel este poet chiar din copilărie; dar tot de atunci învață și desenul (J.S. Cotman a fost primul său maestru). Descoperind că alegoristul tatălui său era în primul rînd un poet, s-a apucat să traducă *Vita Nuova* de Dante. El ezita între cele două muze, dar Leigh Hunt, care îi admirase primele poeme îl sfătuiește mai curînd în direcția picturii, ca fiind mai profitabilă: „*You may be a rich man*". A decis deci să fie un pictor care scrie versuri, mai curînd decît un poet care pictează tablouri. N-a avut însă niciodată toată răbdarea necesară unei învățări metodice a unei tehnici dificile; pînă la urmă sonetele sale sînt mai savante decît

talourile lui. După Brown și sticlele acestuia, a lucrat sub îndrumarea lui Holman Hunt; urmărind expresia vieții a fost totuși descurajat de viziunea naturii moarte, ca și de modul în care Hunt îl dirijase atunci cînd pictase primul său tablou de expoziție, *Tinerețea Fecioarei Maria*. Numai degajîndu-se de lecțiile sale creează Rossetti minunata lui *Bună Vestire*, într-o tonalitate atît de ușoară și muzicală.

Englezii l-au considerat întotdeauna pe Rossetti ca pe un italian. El se simțea însă foarte englez: nu trebuie decît să citim poemul său despre moartea și funeraliile lui Wellington. În Franța, se comportă ca și Hogarth: agenții sînt niște pitici, fetele sînt niște pocitanii. Și pictura? În 1864, operele lui Manet sînt niște mîzgălituri *(mere scrawls)*, Courbet nu valorează nici el mai mult. Arta franceză este o spălăceală mizerabilă *(a beastly slop)* și produce greață. Nu e decît putreziciune și descompunere *(simply putrescence and decomposition)*.

Nu aceasta îl va scuza însă față de Hunt care, dacă rostește, „noi prerafaeliții", nu o face decît ca să sublinieze propria-i doctrină, care nu este cea a lui Rossetti și nici, decît poate numai foarte parțial, cea a amicului grupării, medievalistul Brown. Dacă Hunt observă că Rossetti a făcut un efort pentru a urma natura, este numai pentru a adăuga că doar pentru o singură dată: este vorba despre tabloul de inspirație etică *Found (Regăsire)*, pictat în 1854. Țăranul care vine să vîndă un vițel la oraș întîlnește pe un trotuar pe iubita lui de odinioară, pierdută de atunci și care s-a pierdut ea însăși și, oprind trăsurica, aleargă către ea, care este copleșită de rușine. Descoperim înrudirea subiectului cu *Trezirea conștiinței* a lui Hunt. Curios e faptul că Rossetti, în 1854, mai are încă această grijă a edificării. Într-adevăr, vițelul, aflat în trăsurică, sub o plasă, îl preocupă în chip total. Brown notează în jurnalul său: „Gabriel își pictează vițelul ca Albrecht Dürer, fir cu fir... În lipsa obișnuinței văd că îl frămîntă natura". Brown trebuia să numere

firele de păr cu grijă căci Rossetti, care în mod normal trăia pe spinarea fratelui său, se instalase la el, care era foarte sărac. Tabloul a rămas neterminat, ceea ce demonstrează, notează Hunt, că Rossetti nu mai era, dacă măcar fusese vreodată, prerafaelit. „Lumea modernă nu avea farmec pentru el. El deviază în curînd către o manieră senzuală și nobilă *(sensuous and august)* care, după cum gîndeau mulți, devine treptat supărătoare."

Rossetti era pe atunci, între altele, pus la încercare de exigența și lenta tehnică a picturii în ulei; astfel pentru un timp trece la acuarelă care permite imaginației sale de a se realiza imediat. Aci culoarea, ca și la Blake, corespundea fără deviere rolului său afectiv. Două serii de subiecte îl posedau, îl chinuiau, în special, și ele corespundeau dublului său caracter: una era legenda dantescă, deoarece se identificase lui Dante din *Vita Nouva*; cealaltă era legenda arthuriană. Amîndouă țineau de Evul Mediu. Totuși sarcasmele lui Holman Hunt privind cavalerii săi în armură și domnișoarele eliberate nu aveau sens, decît în mod superficial. Ele conveneau pînă la un punct lui Brown, foarte grijuliu pentru culoarea istorică și scene evocatoare. Rossetti se servea de Evul Mediu pentru a vedea mai clar în el însuși, pentru a menține mai bine sub privirea sa, distanțîndu-le, culpabilitățile proprii, pentru a-și procura cît mai îndelung delicii și tulburări sub diverse deghizări care îi creau iluzia. Arta sa a ajuns pînă la noi vie și neatinsă prin intensitatea ei. El a fost urmat de simboliști pentru că era deja simbolist, pentru că numai el după Blake, în țara lui și la vremea lui, își găsise un mod de expresie adecvat comunicării afective. *Mormîntul lui Arthur?* Se întîlnesc Lancelot și Ginevra lovindu-se în șocul intolerabil al dragostei lor inhibată de moarte. Lancelot se apleacă s-o sărute pe Ginevra și este oprit de mîna ei, iar curba care ar uni capetele lor este tăiată de voalul căzut al Ginevrei. Potrivirea liniilor și a culorilor

e totală: luminozităţile livide ale mantalei şi scutului, în corespondenţă, izbindu-se între ele, dezlănţuie un fulger (Tate Gallery). *Cum ş-au întîlnit* (1860) este mai puţin direct, mai puţin motivat, mai obscur, dar nu conţine o încărcătură mai mică de spaimă şi teroare. Sînt, spune textul, „o fată şi iubitul ei care îşi întîlnesc spectrele la o margine de pădure". Dublurile, adăugă comentariul simbolist, anunţă moartea. Cavalerul înfige în zadar sabia împotriva lui însuşi. Iar fata vie, răscolită, pe care o susţine, întinde în zadar braţele rugătoare spre spectrul ei[1]. Dacă legenda arthuriană este acuzatoare, legenda dantescă se vrea salvatoare. Este mai abundentă şi începe din 1853 cu *Dante desenînd Îngerul la prima aniversare a morţii Beatricei* (Ashmolean Museum). Acuarela nu este de talie mare, dar figurile au un aspect monumental, care pare a corespunde unei impregnări profunde a artei italiene dintre cele mai grave şi mai mult încă decît de la Giotto, de la cea a lui Masaccio de exemplu, unde se vor găsi aceste draperii puţin cam rigide, căzînd foarte drepte pentru a constitui linii de lumină. Toată compoziţia e marcată de aceste unghiuri severe, de jocurile dintre umbră şi cele două lumini care vin de la uşă şi de la fereastră şi printr-un colorit sensibil, gri, purpuriu, albastru violaceu, verde închis, roşu portocaliu, iar în exterior verde deschis, în soare.

Sînt apoi, în 1859, *Salutarea Beatricei*, *Întîlnire la Florenţa* şi *Salutarea Beatricei*, *Întîlnire în Paradis*. Este clar şi se vede că Rossetti trăieşte într-o stare de mare tensiune emotivă. Să ne întoarcem în căutarea unei chei, la raporturile lui Rossetti cu femeile. Era senzual, trăsăturile lui o spun şi mai ales gura-i cărnoasă; era însă lipsit de conştiinţă, o mărturiseşte poezia lui, iar pictura lui o traduce. Figurau prea adesea femei, pentru a nu fi avut mare nevoie de modele.

---

[1] Rossetti pictează acest tablou prevestitor în cursul lunii
209 sale de miere, în 1860.

Cînd întîlnea o fată frumoasă pe stradă, îi făcea complimente și-i cerea să pozeze pentru el. Totuși nu el ci unul dintre amicii lui a întîlnit-o pe Elisabeth Siddal, vînzătoare la o modistă. Ea pozează pentru el începînd din 1850 și a fost de asemenea și *Silvia* lui Hunt (în scena celor *Doi tineri*) și *Ofelia* lui Millais. Pentru Rosetti ea a devenit în curînd o obsesie: îi desenează fără încetare pozele, gesturile, atitudinile. O încurajează să devină ea însăși o artistă, găsind-o foarte înzestrată de natură și interesată, cu multă pasiune. Începe să locuiască tot mai mult la el: curînd au fost „logodiți". Dar în 1853, dă semne grave de tuberculoză și de atunci, într-un mod mai mult sau mai puțin acut, a rămas o femeie bolnavă. Și fără îndoială o nevroză latentă crește odată cu boala fizică. Rossetti va avea și el partea sa în privința nevrozei; n-a avut curajul nici să rupă, nici să se angajeze cu totul; împreună, chiar dacă nu uniți, au cunoscut numai foarte puține clipe de fericire sau măcar de pace. Mereu obsedat, la capătul fiecărei zile, de conflicte și scene, a ajuns totuși să se detașeze. Dar decizia pe care o amînase fără încetare pe vremea cînd ea mai avea o oarecare rațiune, a luat-o tocmai cînd nu mai avea nimic de așteptat: s-a căsătorit cu Elisabeth în 1860. Ea însă moare în 1862, luînd prea mult laudanum, într-o noapte cînd el nu era acasă. Rossetti a fost destul de zdrobit pentru a comite atunci un act de sinucidere spirituală: a îngropat în mormînt, în părul moartei, frumoasele sale sonete *House of Life*. În 1870, a fost necesară o sinistră exhumare pentru a le recăpăta.

La începutul lui 1856, un tînăr oxonian de tendință anglo-catolică, înclinat către misticism, Edward Burne-Jones, vine să-l caute pe Rossetti la Londra. Visa să reanimeze confreria într-un spirit nou. Nu era de ajuns că, după intențiile lui Hunt binecuvîntat de Ruskin, etica devenea o estetică suficientă, iată că în urgența luptei împotriva urîțeniei ambiante, es-

tetica devine o etică suficientă. Un altul dintre acești tineri studenți la Oxford, William Morris, se alătură lui Burne-Jones pentru a-l atrage pe Rossetti acolo (în 1857) și a-i cere să decoreze cu picturi pereții sălii de dezbateri a asociației Oxford Union. Rosetti acceptă dar el nu cunoștea tehnicile frescei: din tentativa sa n-a rămas nimic. Aceste fresce, sau zugrăveli, trebuiau să fie scene din *Moartea lui Arthur:* Morris, descoperindu-i-l pe Malory, îl relansa pe Rossetti în ciclul arthurian. Trebuia să picteze el cîte două sau trei scene, Burne-Jones și Morris cîte una fiecare. Cea a lui Morris trebuia să arate „Cum Sire Palomides a iubit-o pe frumoasa Isolda cu un excesiv de mare amor și cum ea nu i-a întors iubirea, iubindu-l pe Sire Tristan". Tristă și profetică temă a rundei amorurilor și a eternei reveniri. Era necesară o Ginevră. Au găsit o frumoasă tînără fată de condiție modestă, Jane, Janey Burden. Morris o pictează și în ansamblul producției prerafaelite avea să fie una dintre picturile cele mai delicat modulate, cele mai armonioase (1858). Ea este, așa cum se cuvine în nesigura lumină a acestui episod nervalian, cunoscută sub două nume. La Tate Gallery, care o adăpostește, se numește *Queen Guinevere*, dar în cea mai mare parte dintre albumele unde este reprodusă, *Frumoasa Isolda*. Morris o pictează, vreau să spun o pictează pe Janey Morris, dar înainte îi spusese: „Nu știu să te pictez, dar te iubesc". A fost singura lui pictură. A fost marea sa dragoste. Se căsătorește cu ea în 1859. Rosseti, făgăduit, condamnat să fie al alteia, o iubea deja la nebunie. Poate pentru acest motiv se și căsătorește cu Elisabeth. Cînd ea a murit, a revenit chinuindu-l cu părul ei de aramă și buzele-i cărnoase, mereu senzuală și dureroasă; și pentru că el era Dante, ea a devenit Beatrice, *Beata Beatrix*[1]; și este o operă frumoasă, profundă, emoționantă. Rossetti însuși o referă la *Vita Nuova* și la valoarea simbolică pe care o ia moartea Beatricei. El va reda această moarte ca pe o transă în

[1] 1863, la Tate Gallery.

care Beatrice, așezată într-un balcon în fața cîmpiei, este deodată răpită de pe pămînt în ceruri. Dante și Amorul trecînd pe stradă arată dintr-o privire că au conștiința evenimentului. Comentariul pictorului este de această dată inutil. Pînza este intens prezentă în ceea ce reprezintă. Totul se află în umbră, care este tot mai apăsătoare sub obrazul ei și pe acest corsaj verde; și toată lumina se află deasupra acestui cap încordat de viziunea și noaptea morții; ea lucește pe cadranul orelor numărate și atinge ușor pasărea de carmin pal, veșted, mesagerul morții care lasă să cadă macul între mîinile ei.

Rossetti, totuși, ca orice suflet platonician aspirînd către înălțimi dar tras în jos de greutatea cărnii și a dorinței, alerga după alte bucle. Se spune că Fanny Cornforth ar fi fost cauza perdiției lui. Oricît de perversă ar fi putut fi, ar însemna să-i dăm prea multă importanță: n-a fost decît o cauză ocazională. Trecerea către anul 1860, în inspirația artistului, de la idealism la senzualitate, rămîne parțial și îndelungă vreme străbătută de alternanțe; n-ar putea fi atribuită unei singure influențe. Să consemnăm că Fanny Cornforth este modelul lui Holman Hunt pentru păcătoasa din *Trezirea conștiinței*.

Fanny Cornforth era prea prezentă ca să fie obsedantă. În această funcție, moarta era treptat înlocuită de Janey Morris, cu gîtu-i lung, părul întunecat și buzele sinuoase. O desenează și o pictează atît de des încît tipul ei se reduce la a fi schema pasiunii sale. Infidelitatea față de Elizabeth moartă, față de William Morris care trăia, i-au creat omului matur și deja nevrozat o angoasă a culpabilității pe care numai băutura și drogul — cloralul — le mai puteau potoli. Diversele Fanny Cornforth, lamentabil derivativ, nu făceau decît să îngreuieze bilanțul. Ele nu prezintă pentru noi decît un interes iconografic: buzele cărnoase și supleteța puțin molatecă a Fanny-ei înlocuiesc diverse tipuri mai nobile. Ea este *Lady Lilith* (1864), rol în care de altminteri îi va lua locul o frumusețe încă și mai vulgară, Alexa Wilding,

care va fi *Sibylla Palmifera* și apoi *Veronica Veronese*, *Monna Vanna* și o surpriză! *Domnița Aleasă* pe care nu ne-am fi putut-o imagina atît de carnală, aplecată peste balcoanele cerului. El nu este un pictor, spune cu asprime Whistler, e o slujnică; și în mod cert, întrece măsura cu aceste trupuri de femei, cu aceste busturi, cu aceste corsaje uneori „numai îndrăzneală" cu aceste buze și aceste priviri, cu aceste coafuri a căror obsesie o avea. Plictisiți de această monotonie și, trebuie să recunoaștem, de această vulgaritate, să nu afirmăm totuși prea repede că aceste titluri legendare sau mitologice pe care le dă compozițiilor sale nu sînt decît pretexte.

Sînt tot atîtea forme, și nu numai de femeie fatală ci și de fatalitatea făcută femeie; sînt manifestări ale crudului principiu căruia poetul se vede robit. Nu sînt numai, în ultimă instanță, portrete de femei vulgare pe care le produce în general: ele exprimă ceva dincolo de ele însele, în privirea lor puțin halucinată, ca în *Lucreția Borgia*, său în *Astarte Syriaca* (la Muzeul din Manchester) și în atîtea altele.[1] Dacă nu izbutește întotdeauna să compună un tablou, este vorba totuși de un tablou și încă foarte compus, în această *Astarte Syriaca*, cu simetria celor două figuri dureroase în spatele inflexibilei și sumbrei zeițe. *The Beloved* (1865, Tate Gallery), unde simetriile personajelor sînt încă și mai complexe și arată un joc de aranjamente plastice, demonstrează, ca multe uleiuri de după 1860, un progres al tehnicii, sensul texturilor, o abilitate ce corespunde fascinației de a reda piatra, metalele, blănurile („Vreau să fie toate acestea niște unelte"). Rochia verde sub părul blond roșcat arată încă și mai perceptibil coloritul școlii.

În ultimii șase sau șapte ani ai vieții sale, Rossetti nu mai face nimic de valoare. Decadența este

---

[1] De exemplu subiectul *Reveriei*, de la Victoria and Albert Museum.

iremediabilă și ajunge la decrepitudine. Mai înainte fusese inegal și atît de divers încît fiecare dintre adepții săi apreciază după propria-i părere. *The Tune of the Seven Towers* (Cîntecul celor șapte turnuri), despre care unii spun că este admirabil, mi se pare o vitrină de imagini destul de grosolană. Nu văd să se fi vorbit mult despre *Dante's Vision of Rachel and Leah* care mi se pare deosebit (Tate Gallery). Sînt adevărate capete de tinere fete, fără manierism; una este așezată lîngă bazin, iar cealaltă în picioare, lîngă ea; flori și liane nu stingheresc, ci se pierd în rochiile, verde veronez a uneia, violacee a celeilalte. În spate, o pajiște ușoară unde în fața unei livezi se plimbă poetul. Sensibilitatea lui Rossetti se exprimă aici în chip cu totul fericit. Am voit să evit anecdota: vom citi pe alocuri ce casă ducea Rossetti cu Swiburne, ce viață trăia.Nu e esențial. Este mai important să amintim că Ruskin, care ar fi trebuit să fie, care a fost omul lui Hunt, a avut cu Rossetti relații semnificative. În mod sigur, despre un tablou pe care i-l cumpărase, i-a scris, „nu este singurul caz de colorit ratat prin nepăsarea dumitale în materie de tehnică. Scumpa mea doamnă în albastru este pierdută toată, verdele a dispărut sau a fost absorbit în îmbrăcăminte". Și cum prea multă nepăsare la un artist este inadmisibilă, s-a produs ruptura și încă în chip amar. Să reținem însă și acestea: „Numele lui Rossetti trebuie așezat în fruntea acelora care au schimbat și elevat spiritul artei moderne. Și printre pictorii pe care îi cunosc, dumneata ești cel care, în totul, ai cel mai mult geniu".

În Franța cred sigur că termenul de *prerafaelit* îl evocă pe Rossetti și acest contrasens istoric e justificat prin aceea că el oferă o expresie acestei dureroase viziuni a raporturilor dintre sexe, frumuseții oferită și răpită de fatalitate sau de moarte, dorinței triste și fericirii imposibile. S-a observat importanța pe care a avut-o pentru el convenția numită giottescă a draperiei drepte, a jocului verticalelor și unghiurilor, a unei

frumoase geometrii a atitudinii şi a îmbrăcămintei, pe care o transmite şi lui Burne-Jones.
Simbolismul celor mai bune picturi ale lui Rossetti fondat pe marea tradiţie, tot atît de clar pe cît este al lui Blake de obscur, ştie să fie foarte emoţionant; este cazul cu *Beata Beatrix*. Coloritul, aşa cum am mai spus, este cel al unui simbolist: culori pure, nete, distincte, violet, carmin, verde acid sau veronez.
Cel mai curios paradox asociat prestigiului lui Rossetti se află în afara picturii. Ne amintim de afinităţile mişcării, ale lui Brown, ale lui Hunt, un timp chiar ale lui Millais, cu creştinismul social sau chiar cu socialismul creştin. Arta, spune Hunt, trebuie să se aplice vieţii, să combată urîţenia formelor ca şi urîţenia sufletelor, în obiecte, în costume, în aranjamentul mobilelor, în mobilier. Ori, nu în jurul lui Hunt se produce mişcarea artei către social ci după 1856 şi, bineînţeles, graţie lui William Morris, în jurul lui Rossetti. În 1861 este fondată *The Shop* cu Falkner, Marshall, F.M. Brown, Arthur Hughes. În 1862 apare primul afiş. În 1871, Morris şi Rossetti sînt cei care iau împreună Kelmscott Manor pentru a-l face sediul acestei experienţe de estetică industrială, care nu ne priveşte dar pe care trebuia s-o amintesc.
Dacă William Morris nu aparţine acestei istorii decît cu un singur tablou, după care se dăruie misiunii sale şi se consacră unei arte decorative artizanale şi socialismului, Burne-Jones dimpotrivă (1833—1898) menţine cu succes un prerafaelitism pornit de la Rossetti, senzual, moleşit, înceţoşat de simbolism. Revolta contra urîţeniilor societăţii industriale devine la el o revoltă atît de inclusivă împotriva vieţii moderne încît nu mai permite altă ieşire decît evadarea şi visul. Mai mult sensibil decît inventiv, el se modelează mai întîi după arta lui Rossetti, iar apoi, după un popas în Italia, după cea a lui Botticelli. Trecînd prin Botticelli, el se întoarce la clasicismul mediteranean şi la Greci care încurajează la el o

viziune sculpturală puțin cam rece a formelor, și care îi furnizează nenumărate subiecte, unele legate de Pan, altele de Perseu. Dar el continuă și dezvoltă mai ales ciclul lui Arthur. Posedă, ca toată epoca simbolistă, simțul misterului și al insolitului, ajungînd pînă la fantastic. În producția lui arhiabundentă unele pînze frapează prin această calitate: în *Visul lui Lancelot*, clarul de lună joacă întocmai ca într-un tablou vechi german asupra calului, a arborelui mort, a cavalerului întins în penumbră; în *Venus și oglinda* e un straniu contrast între tinerele frumuseți din planul întîi, care se înghesuie acolo unde apa magică oferă perfecțiune reflexelor, și fondul tot la fel de gol, tot la fel de aspru al munților ca în *Țapul ispășitor,* al lui Hunt.
Burne-Jones sfîrșește prin a avea o manieră a sa proprie de a interpreta miturile și legendele: personajele sale nu mai sînt deloc ca acelea ale lui Rossetti, dureros chinuite; ele sînt, uneori, vrăjite: nu degeaba legenda lui Merlin și Viviane îl fascinează și îl reține multă vreme *(Merlin și Nimue*, *Cercul magic)*. Pozele hieratice reținute de la Rossetti devin aci geometria pietrificată a farmecelor.

Nu trebuie exagerată importanța lui Burne-Jones; nu trebuie nici să-l judecăm după marile pînze greoaie și inerte ca *Regele Cophetua și cerșetoarea*. Este interesant în formatele mici: regina *Guinevere (Ginevra)* (1858, Tate Gallery) în care folosirea și repartizarea abilă a albului cenușiu ritmează pînza și menține personajul. În portretul *Clarei von Bork* (1860, Tate Gallery) în rochie de catifea brun-verde cu enorme mîneci negre, capul este superb pictat în manieră flamandă. În sfîrșit, pentru viziunea comună, privirile nostalgice, gurile triste, gîturile întinse, corpurile lungi și molatece, frumusețea stilizată a femeilor lui Burne-Jones (mama Virginiei Woolf, aristocratica Julia Duckworth, îi servește drept model pentru a sa *Bună Vestire)*, au contribuit să fixeze (și să falsifice în același timp) imaginea prerafaelitismului.

XV. VICTORIENI ÎNTÎRZIAȚI ȘI VICTORIENI DE AVANGARDĂ

VICTORIENI ÎNTÎRZIAȚI

În același timp în care se dezvolta mișcarea prerafaelită mai lucrau cîțiva artiști, mai mult sau mai puțin izolați. Una dintre personalitățile cele mai interesante ale epocii este Alfred Stevens (1817—1875), remarcabil sculptor, decorator, arhitect și pictor care, cu toată sărăcia lui, își face voiajul în Italia, studiază cu pasiune și reține lecțiile lui Michelangelo și Tițian. În vreme ce William Morris urmărește pentru fracțiunea estetică a burgheziei creația, fără speranța unei largi difuzări, de obiecte de gust și de lux făcute de mînă, Stevens este unul dintre veritabilii pionieri ai esteticii industriale, al obiectului de serie care se respectă. Aceasta nu ne privește aci. În schimb face pentru decorarea de la Dorchester House cartoane care vădesc înțelegerea față de marii clasici și interesul, pentru un pictor cu vocația sculpturii, a sensului formei și al volumelor. A sa *Judith* (Tate Gallery, către 1848) este clar michelangelescă. El a pictat portrete frumoase, sensibile și fine (*Mrs. Mary Ann Colman*, cam pe la 1844, National Gallery).

Stevens a fost obscur și nerecunoscut. Lucrurile stau cu totul altfel cu George Frederick Watts (1817—1904), ale cărui debuturi au fost totuși

solitare și dificile. În anumite privințe el poate fi apropiat de prerafaeliți: în special pentru subiecte; n-a pictat el oare, începînd din 1840, o *Isabela găsindu-l pe Lorenzo mort*, apoi *o Britomaris*?

A cîștigat atît încît să aibă cu ce să-și ofere, la douăzeci și șase de ani, patru ani în Italia, de unde aduce un colorit foarte viu, care nu este asociat cu gustul formelor precise. În 1878, fidel vechii viziuni, vechilor motive, mai pictează încă un *Sire Galahad* cu un crin. A făcut și el o *Ofelia* și a reușit mai bine decît Millais, pentru că avea o imaginație mai serioasă, de natură să-i permită să-i exprime nebunia. Ne face uneori să ne gîndim la un Gustav Moreau pierdut în ceață. *Ariana* lui nu e lipsită de o oarecare poezie germano-celtică. Are gustul istoriei, al progresului și civismului: se oferă să decoreze gratuit cu fresce gara Euston: fără succes, în vreme ce juriștii de la Lincoln's Inn sînt înzestrați în aceleași condiții cu o frescă impozantă: *Justiția, un hemiciclu de legislatori*, inspirată după *Școala de la Atena* de Rafael. Serios pînă la austeritate, refuzînd de două ori să fie înnobilat, Watts se cunoaște destul de bine pentru a declara: „Instinctul meu mă împinge să urmăresc obiective care țin abia de provincia artei, mai curînd emotive decît vizuale". Dacă Blake sau Rossetti sînt simboliști pe care îi înțelegem sau îi întrebăm asupra limbajului lor, ne este greu astăzi să ne manifestăm interesul pentru „alegoriile morale", dintre care prima a fost *Iluziile vieții*, prezentată la Salon în 1849. Renumele, succesul fiind înlăturate, „dragostea, altruismul, tandrețea, îl conduc pe om către o viață mai înaltă". Cine nu cunoaște deplorabila *Speranță* așezată sau coborîtă asupra lumii cu lira ei și cu ochii legați, a cărei reproducere a împodobit milioane de locuințe britanice? Trebuie, pentru a rămîne pictor, să fie constrîns la vizual, ca în *Midday Rest* sau *The Drayhorse*, sau mai ales în remarcabilele portrete în care vom admira atît o comprehensiune poetică a subiectului cît și unul dintre coloriturile cele

mai clare și mai sonore ale epocii: *Lord Tennyson*, despre care s-a putut spune că era o revelare a sa într-o altă artă, *Gladstone*, *Matthew Arnold*, *William Morris*, acel *Carlyle* gînditor și preocupat de la Ashmolean Museum, sau fermecătoarea *Ellen Terry* (National Portrait Gallery) în care lirismul perfect acordat al culorii: verdele eșarfei, vișiniul tapetului, blondul cald al coafurii, par a traduce tonalitatea grațioasei actrițe.
Să mai adăugăm două nume. O carte despre pictura engleză scrisă în 1902 prezenta „cinci mari pictori victorieni", dintre care unul era Lord Leighton (1830—1896). Îl putem apropia de Albert Moore (1841—1896) și-i putem ataşa, în special pe acesta din urmă, palidului elenism care, pornit din entuziasmul romantic pentru marmurele lui Elgin, au iradiat ușor secolul. Moore reface la infinit sub diverse denumiri (*Beads*, la Edimburgh, *A Summer's Night*, la Liverpool, *Dreamers* etc.) o friză greacă cu femei cînd drapate cînd mai puțin, care nu sînt lipsite de grație dar care sînt iremediabil ancorate în epocă și deci deghizarea apare ca o circumstanță inutilă.

VICTORIENI DE AVANGARDĂ: „NEW ENGLISH ART CLUB" ȘI DUPĂ

Să intrăm în sfîrșit în ceea ce putem numi era modernă, o dată cu americanul James Abbott MacNeill Whistler (1834—1903). El prezintă pentru pictură un caz de cosmopolitism dezrădăcinat analog celui al lui Henry James, aproape contemporan, în literatură. În 1843 tatăl său, inginer, îl duce în Rusia. Șase ani mai tîrziu, îl introduce în școala militară de la West Point, de unde este trimis înapoi din cauza insuficienței sale științifice. Intră atunci în biroul de planuri și hărți marine unde cel puțin învață gravura și pe care îl părăsește în 1854 pentru a face pictură la Washington. În 1855 pleacă la Paris, unde intră în atelierul lui Gleyre. Opt ani mai tîrziu se instala la Londra.

Personajul este complex. Descris de o subretă reiese că „se piep'ăna la oglindă, se pomăda, își dădea cu fard și pudră". Cînd iese la plimbare, lumea se întoarce după imensa-i pălărie de pai. Este ceea ce dorește: un dandi. Dar acest dandi e un combativ — sau un agresiv — iar viața lui va fi o serie întreagă, în cele din urmă epuizantă, de polemici și certuri dintre cele mai aprige. Studiile sale de pictură sînt dominate de cîțiva maeștri. Corot, care îl învață să vadă în tonuri, Courbet, care-l învață să picteze ceea ce vede și nu amintirea istoriei. Ca tovarăși de lucru și camarazi îi are pe Manet, care-l încurajează să părăsească arta academică, pe Degas și mai ales pe Fantin-Latour[1]. El rămîne artist și nu e de acord cu Courbet pentru că nu vrea să-și aleagă subiectele din real. Proclamă arta pentru artă, împotriva oricărei viziuni moralizante a picturii à la Ruskin. Proclamă autonomia picturii, împotriva picturii cu subiecte, a picturii literare.

În 1860 trimite la Salon un tablou pictat în 1859, *La pian*,care place lui Courbet. Opera e refuzată. Este acceptată la Royal Academy, fie că Londra este mai receptivă, fie că e mai puțin sensibilă la cîte o deficiență tehnică. În 1863 (anul *Dejunului pe iarbă)* expune la Salonul celor respinși *Tînără fată în alb*, în alb într-un atelier tapetat cu alb. Va fi *Simfonia în alb nr. 1.* Și-a găsit un limbaj pictural și, înainte de suprarealiști, un limbaj scris pentru a-l pune în valoare. Inspirațiilor sale l-a mai adăugat pe Velázquez. Se va îndepărta de realiști și în curînd de impresioniști. La Paris, Bracquemond i-a comunicat cultul dominant al artei japoneze. Își schimbă atunci cu ostentație metoda de compoziție. Trecînd chiar în același an în Anglia, stabilit la Londra, pictează în 1864 *Prințesa din țara porțelanului*; apoi, costumînd în japoneză o occidentală în fața unui ecran care îi furnizează sistemul necesar de unghiuri și verticale afirmate, *Ecranul aurit.* Se eliberează de modeleu, prezintă obiectele în aplatiuri decorative, folosește o paletă restrînsă,

care pune în valoare dominanta *(Simfonia în alb nr. 2*, National Gallery). S-a putut remarca, la un tablou ca *Prințesa din țara porțelanului*, că din punct de vedere tehnic este plin de inconsistențe nerezolvate, că silueta aparține unei tradiții, capul și costumul alteia, că după faza japoneză inconsistența subzistă și că marchează o imperfectă sinceritate.

Căutase culoarea pură. După 1872 își schimbă opinia. Portretul mamei artistului, care datează din acel an, este *Aranjamentul în gri și negru nr. 1* Compoziția e simplă și savantă și reunește lunga curbă a trupului — ca o diagonală curbată din afară înăuntru — cu căderea verticală a perdelei la care un tablou atîrnat foarte aproape își opune orizontalele sale. Portretul lui Carlyle este *Aranjamentul în gri și negru nr. 2.* Știe să marcheze într-o atitudine, ca și compatriotul său Henry James, o dispoziție, o fază, o vîrstă: redă foarte bine și el preocupările „vîrstei ingrate" *(Miss Cicely Alexander*, 1884).

Începînd din 1877 intră în conflict cu pontificalul Ruskin care scria: „Nu mă aștept am să aud un farsor cerînd două sute de lire pentru a arunca în schimb o oală de pictură în obrazul publicului". Ruskin ar fi putut găsi în *Nocturnele* artistului pe care îl punea astfel în discuție un fel de pandant al răsăriturilor de soare ale lui Turner. Théodore Duret va scrie în 1904 că o dată cu aceste nocturne, „Whistler a parcurs toată seria efectelor de noapte și a vremii întunecate de ceturile Londrei. A ajuns la o limită care nu credeam că mai poate fi depășită. A atins acea extremă regiune în care pictura devenită vagă, făcînd un pas înainte, n-ar mai putea spune ochilor nimic". Ceea ce, ar zice un mucalit, este un mod pompos de a spune același lucru pe care-l spusese și Ruskin.

În 1865, *Vechiul pod de la Battersea*, *nocturnă în albastru și aur* este cel care deschide seria. Îndrăzneala fascinează fără a alarma pe nimeni prea mult; reușita perfectă încîntă. Este o com-

poziție strălucitoare și insolită care arată profunda penetrație, în concepția lui Whistler, a artei orientale: ca într-o pictură japoneză, spectatorul pare că nu privește dintr-un punct exterior adîncirea perspectivei ci, situat instinctiv în josul tabloului, realizează înălțimea ce pare dintr-o dată extraordinară a pilonului pe care podul îl barează ca linia unui T mare în partea de sus a tabloului. Subtilitatea conturului, liniile alternativ nete și ușoare într-o atmosferă în care indecisul și precisul se reunesc, puținul aur nuanțat de roșul luminilor, albastrul turcoaz grizonant pe care abia îl iradiază apa care reflectă cerul, se află într-o perfectă și delicată uniune. Compoziția, fie ea și într-o manieră japoneză, este totuși a lui Whistler. Pentru tonalitate n-aș garanta, cu toate entuziasmele lui Duret. Trebuie amintit că unul dintre subiectele nocturnelor sale este Veneția; și totodată că Guardi a pictat un *Tower of Mestre*, care se află la National Gallery din Londra și care asociază, la o oră cu puțin anterioară,—ultimul crepuscul în loc de o foarte asemănătoare noapte de oraș, un ultim reflex al soarelui galben de partea cealaltă a apei în locul luminițelor, — același dialog în albastru cenușiu al apei cu cerul. La muzeul Poldi Pezzoli din Milano există ceva asemănător, în același stil și la aceeași oră, o *Laguna Grigia* al cărei titlu însuși este prewhistlerian și în care nota sumbră a podului în contrast cu apa palidă este înlocuit prin nota sumbră a unei gondole.

Trebuie să aducem un omagiu acestui combativ care s-a cheltuit pînă la uzură împotriva lui Ruskin: pictează aproape singur — avînd de partea lui numai simpatia amuzată a lui Rossetti — în spiritul artei pentru artă, într-o Anglie în care curentele artistice erau totdeauna alimentate, dacă nu de morală, cel puțin de literatură. Dar tot așa precum el s-a arătat inutil feroce pentru Rossetti, fostul său discipol Sickert emite despre el judecăți sălbatice: „Avea o viziune egomaniacă despre artă și

despre viață și nu înțelegea spiritul de grup". Sickert fusese oarecum comisionarul tovarășului său mai mare, însărcinat de exemplu să ducă în Franța *Portretul mamei artistului;* și de asemenea să-l secondeze în polemici; egomania ajunsese oare să frizeze ingratitudinea? Este, mai spune Sickert, „intenționalistul prin excelență—el proclamă în titlurile sale calități pe care nu ajunge să le manifeste în dreptunghiul cadrelor sale,— cataloagele lui sînt pline de aur, de argint, de ametist și de opal". În două articole din 1908 și 1910, Sickert, am putea spune, se întrece pe sine: „Arta lui Whistler e dominată de gustul său: bunul gust este moartea pictorului". Atacul e interesant pe planul tehnicii: „Sub influența japoneză, admirabila *pictură bună* de la Paris se pierde, în favoarea unei subțirimi diluată de culoare". Iată că în acest portret numit Miss Cicely Alexander, care-l încîntă pe George Moore, el vede „abisuri de infamie tehnică" pe care le analizează cu de-amănuntul. Îi reproșează, tot ca venită din Japonia, simplificarea excesivă a motivului. Whistler, conchide el, nu este un maestru. „Măiestria, dimpotrivă, e avidă de complicații și se manifestă în subordonare, în aranjament, în digerarea tuturor complicațiilor".

În 1925 încă, Sickert va nota că Whistler acceptă „poziția subalternă a unui pictor al primei eboșe. Pictura sa nu e ceea ce Degas numea *pregătită*, pe etape conștiente, fiecare dintre ele calculată pentru a constitui un progres spre un final prevăzut". Să ne aducem aminte că despre prerafaeliți, Whistler spunea: „Tablourile lor pot fi terminate, cert este însă că nu sînt începute".

În 1886 se manifestă din nou o mișcare colectivă, prima după prerafaelitism, împotriva apăsării tradiției și a Academiei, prin fondarea acelui „New English Art Club", avînd ca membri în special pe Philip Wilson Steer și Walter Sickert. Wilson Steer (1860—1942) este un caz curios de artist cu longevitate iluzorie. Trecut de patruzeci de

ani, nu mai aduce nimic în pictură. Contemporanii săi, George Moore, Rothenstein, i-au analizat cu destulă cruzime personalitatea de om plăpînd, prudent, conservator, temător în special față de idei, care sînt periculoase. Găsește mijlocul de a studia pictura la Paris, în 1882, fără a se interesa însă nici de francezi și nici de căutările lor în artă, și nu descoperă existența impresionismului decît la întoarcerea în Anglia, în 1884. Abia atunci îi va urma lecțiile, grație expozițiilor care îl prezentau, și de care a știut să profite, și abia atunci se va alătura inovatorilor. Dar o serie de picturi dintre 1887 și 1892 revelează calități considerabile și un farmec singular.

Începînd cu tabloul *Southwold*, 1887, se manifestă caracteristicile geniului fantast al acestei perioade, figurile de lîngă mare, culorile strălucitoare, care vor caracteriza, între altele, seria impresiilor de la Walberswick (1890), *Fetițe alergînd către zăgazul de la Walberswick*, ceva ce s-a putea afla între un Toulouse-Lautrec mai pur și un Edvard Munch mai vesel: o extraordinară virtute a mișcării în aceste picioare subțiri de școlărițe cu ciorapi negri, o prezență, un fel de a se ține într-un picior, pe un ciorap negru, o alta în aer, absorbită de rochia largă strînsă în talie cu o centură lată. Delicate tinere fete în floare, subțiri, aeriene, lăsînd în urmă, în fugă, umbra lor în formă de fus, alungită ca o coadă de zmeu. Siluetele sînt accentuate de paste în culori pure, alb, roșu, albastru, fără urmă de modelaj. Mai este apoi *Plaja Walberswick*, trei tinere fete întinse în grația lor diafană, cu spatele către spectatori, dincolo de curba unei limbi de nisip, spre o mare strălucitoare. Ne gîndim la Proust, la Balbec, la Elstir cu numele atît de curios învecinat, în fața acestor atrăgătoare și poetice variante ale realului, în fața *Plajei de la Boulogne* (1892) sau a *Podului de la Etaples* (Tate Gallery) și a acestui vesel, multiplu freamăt de culori vibrînd în lumină.

Cîteva portrete bune de o inspirație mai sobră dar valabilă (*Mrs. Cyprian Williams and Children*, 1890), și apoi, „s-a spus că sînt nebun", și a avut grijă să nu rămînă; Wilson Steer devine pentru restul vieții un bun, solid, neinteresant peisagist în tradiția lui Constable (*Richmond Castle*, 1903; *Chestow*, 1905).

Walter Sickert (1860-1942), de origină daneză, s-a născut la München, dar aparține în aceeași măsură școlii engleze ca și spaniolul Picasso școlii franceze. Își face studiile la King's College, de unde va păstra pe toată durata vieții gustul clasicilor greci și latini, apoi a mai făcut timp de trei ani teatru, de unde păstrează un gust la fel de viu pentru scenă și poate pentru o concepție scenică a vieții. După aceea intră la Slade School — Școala de Arte Frumoase din Londra — și apoi devine discipolul lui Whistler. În continuare urmează emanciparea și cearta. Este poate o reacție împotriva estetismului lui Whistler faptul că Sickert se întoarce la viața cea mai puțin estetică. E adevărat că Degas îi devenise maestru: în afară de vechiul său gust pentru teatru, acesta era un motiv în plus de a picta, la un mod puțin mai sumbru, music-hall-uri (de la *Palatul Varietăților*, pe la 1888 și din nou pe la 1890, pînă la *Bătrînul Bedford*, din 1916, la Leeds).

Prin acest conținut interior foarte particular, prin aceste prime experiențe de joasă tonalitate, prin care se opune vizibil unei anume tradiții engleze, fie față de Turner, fie față de prerafaeliți și față de Brown, Sickert trece, în ceea ce privește subiectul, la o vastă explorare a peisajului urban în infinita lui varietate obiectivă, menținută cu toată forța laolaltă prin unitatea subiectivă de viziune care face ca *St. Mark's Venice*, 1901—1903 (Tate Gallery) să nu fie Veneția ci indubitabil Sickert.[1] Sickert a fost un boem cu condiția de a înțelege că nu e vorba de o

[1] Să-l comparăm cu cel, mai mult sau mai puțin contemporan, de Renoir.

boemă artistică și gregară ci de o boemă populară și profundă, de o viață cu alibiuri multiple, care mai curînd poposește decît se instalează în ateliere multiple, de preferință în cîte un cartier sărac. Perioadele vieții sale sînt identificabile prin gruparea subiectelor: *Cafeneaua Tribunelor*, *Dieppe*, pe la 1900 (Tate Gallery); în anii aceia a trăit mult la Dieppe, destul de înhăitat cu tot felul de indivizi. *Rio di San Polo*, 1903, *La Giuseppina* etc. dovedesc că în continuare frecventează mult Veneția. *Tabloul Camden Town Murder*, 1909, se situează în inima perioadei Camden Town. Există un denominativ comun la toate acestea care este umanitatea pictorului ce caută să interpreteze în termeni picturali umanitatea comună și cotidiană. Este mica viață engleză, al cărei cartier Camden Town a devenit un fel de simbol care îi furnizează cea mai mare parte dintre subiecte: „Cu cît arta noastră e mai serioasă, cu atît tinde să evite salonul pentru a rămîne la bucătărie. Artele plastice sînt niște arte grosolane care tratează cu veselie fapte materiale grosolane." Poezia pictorului, mai spune el, „este aceea a interpretării vieții așa cum e". Se joacă cu anecdoticul și mai ales cu ambiguitatea aparențelor. Este cazul *Asasinatului de la Camden Town* care este ecoul unui fapt divers. Totuși, atunci cînd îl expune, găsește amuzant să-i schimbe titlul: „Cum facem cu chiria?" Un corp de femeie goală pe un pat, un om covîrșit cu capul în mîini, de ce n-ar fi tot atît de bine și una și alta? Ca și Degas, Sickert e interesat de mecanica corpului în acțiune, nu de gestul estetic. Adoptă punctul de vedere al lui Degas, propunîndu-și să surprindă viața „prin gaura cheii": personajul trebuie să rămînă în lumea lui personală, inconștient de a noastră. Acestea sînt „subiectele" lui Sickert: nu mai putem fi surprinși că i-a fost atribuită eticheta de „naturalist". Dar spiritul de compasiune care-l animă este diferit de al acelora; și cu atît mai mult modul de a concepe rolul subiectului în pictură.

„Adevăratul subiect al unei picturi sau al unui desen sînt faptele plastice pe care reuşeşte să le exprime; şi o lume întreagă de patetism, de poezie, de sentiment, nu se poate transmite, dacă reuşim, decît prin mijlocirea acestor fapte plastice, prin sugerarea celor trei dimensiuni ale spaţiului, sugerarea unei greutăţi, schiţarea sau oprirea unei mişcări, promisiunea unei mişcări care va veni sau ecoul unei mişcări trecute. Dacă subiectul unei picturi ar putea fi redat în cuvinte, n-ar mai fi nevoie să fie pictat."

„Ceea ce înseamnă, mai clar spus, că prin subiectele pe care le pictez, se va crede că acest lucru poate fi pus în ecuaţie literară." Deci să punem în gardă. Şi într-adevăr este atît de tentant a produce texte paralele la aceste tablouri încît Virginia Woolf, cu toată prietenia pe care i-o purta lui Roger Fry, cel ce proclamase încă şi mai absolut decît Sickert ireductibilitatea picturii, n-a rezistat tentaţiei de a inventa o mică povestire despre subiectul tabloului *Plictiseala* (pe la 1913, Tate Gallery). Flaubert credea că orice ilustraţie picturală a unui roman îl diminuează, îl îngusteaza, stăvileşte imaginaţia. Dar Sickert ar fi putut spune că şi inversul era în egală măsură valabil. Fiecare poate închipui o mică poveste despre *Plictiseala*, despre sfîşierea vitală a acestei perechi desperecheate, care-şi întoarce spatele, unul cu faţa la dreapta, celălalt cu faţa la stînga, mobilele şi umbra grea a bărbatului adăugîndu-şi rolul la întreaga schemă. E necesar ca povestea, în spiritul spectatorului, să fie indecisă, multiplă, schimbătoare ca un film de Robbe-Grillet. Este interesul echivocului pictural această opacitate asemănătoare dealtminteri opacităţii realului, pe care Sickert a voit să-l reafirme prin cel de-al doilea titlu pe care l-a atribuit tabloului *Asasinatul de la Camden Town*. S-a putut spune despre el că era ca pictor şi desenator un discipol al lui Degas, ca scriitor şi causeur, un discipol al lui Whistler. Dar a scris-o el însuşi (*New Age*, 26 mai 1910): „Sînt un discipol al lui Whistler, cu alte cuvinte în mod in-

direct al lui Courbet și, în mod mai îndepărtat, al lui Corot."

Și totul este foarte adevărat, dar influența lui Degas, este mai ales la început orbitoare, fie că e vorba de redarea music-hall-urilor sau, de interpretarea figurilor, de exemplu în *Modistele* (la Manchester) pe la 1885, sau în *Femeie spălîndu-și părul* (1905—1908, Tate Gallery); și chiar în portret: în cel al lui Victor Lecoeur care readuce în memorie pe cel al lui Diego Martelli.

Dacă ne întoarcem la tehnică trebuie să-i dăm cuvîntul pentru a o evoca pe aceea pe care grupul său (vom fi văzut ici și colo, în special împotriva lui Whistler, că Sickert credea în grup, în echipă) o datora lui „New English Art Club": „Noi am dezvoltat (căci aceste lucruri sînt opera grupului, nu a indivizilor) o factură constînd dintr-un mozaic propriu și solid de pictură densă într-o tonalitate ușoară."

Ușoară? Coloritul său este aproape în mod constant ciudat de surd și nu-i place nimic mai mult decît să lumineze umbra și să lase impresia că în cele din urmă este clară chiar și acolo unde este cel mai puțin: nimic nu este mai caracteristic pentru maniera sa decît un oarecare *Nud în penumbră*, *Mornington Crescent* (pe la 1908). Sickert a fost întotdeauna nemaipomenit de sincer în privința puternicelor influențe care i-au marcat arta; ele i-au dominat de asemenea și evoluția; în articolul din 1910 scrie: „Sînt vreo șase sau șapte ani, de cînd sub influența lui Pissarro, în Franța, el însuși discipol al lui Corot, ajutat în Anglia de Lucien Pissarro și Gore, acesta din urmă elev al lui Steer care învățase multe de la Monet, am încercat să-mi reclădesc în întregime pictura observînd culoarea în umbre". Rothenstein (în *Modern English Painters*) nu se mulțumește cu această mărturisire și subliniază că între 1905 și 1914 el este foarte marcat de influența, atunci crescîndă în Anglia, a post-impresioniștilor, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat. Și totuși, remarcă ma-

liţios Rothenstein, era multă vreme de cînd îi cunoştea.
De-a lungul acestor mutaţii spiritul picturii sale rămîne în esenţă acelaşi. Fie că e vorba despre *Cafeneaua Tribunalelor*, *Dieppe*, sau de *Saint Marc*, *Venise*, cu o tonalitate, într-adevăr, de o surprinzătoare suplete, brunul şi negrul domină; brunul de ciocolată şi verdele mat în *Plictiseala*; pe alocuri şi carminuri vagi; strălucirea relativă a unui galben citron poate fi atunci în chip singular eficace: ca în *Plictiseala*, galbenul şi albastrul cutiei de chibrituri.
În portrete, care sînt adesea admirabile prin prezenţă (*George Moore*, pe la 1891, Tate Gallery) mi se pare că e mai apropiat (atavism?) de expresionismul nordic decît de impresionism. *Mamma mia poveretta* (pe la 1903) mă face să mă gîndesc din nou la Edvard Munch. Straniile şi ferocele autoportrete ale anilor douăzeci *(Lazarus întrerupe postul*, *Servitorul lui Abraham)* se numără printre capodoperele sale.

Trebuie oare să alăturăm memoriei numelui încă ilustru al lui James MacNeill Whistler, dandi rebel, numele unui simplu monden, al unui portretist monden — al acelui alt anglo-american, John Singer Sargent (1856—1925)? Factura lui e nesubstanţială şi ar fi greu să-i atribuim vreun rol într-o istorie a picturii. Aşa cum se întîmplă compatrioţilor săi, a fost foarte sensibil la eleganţa britanică şi a reuşit literalmente s-o pună foarte bine în lumină, s-o redea — nu văd decît cuvîntul englez — *impressive*. Ne imaginăm un oarecare mare domn înstărit din Rusia, posedînd un J.S. Sargent, portretul vreunui văr din Anglia. Dar rămîne cel puţin capabil de o îndrăzneală batjocoritoare în interpretarea personajelor sale — de exemplu în portretul estetului Vernon Lee, aproape caricatural. Ca şi Lely sau Kneller, sau Reynolds în ceea ce a avut mai rău, acest pictor al persoanelor distinse este o preţioasă
229 sursă documentară: grupul său *Familia Sitwell*

(1900) prezintă în special o Edith adolescentă, în rochie lungă și roșie, cu un caracter insistent, deja sensibil și ciudat de amestecat.
Am putea poate să grupăm cîteva nume în jurul lui Sickert: de exemplu, pe cel al lui Conder (1868—1909), care pictează spiritual, ușor, oarecum puțin cam în genul primului Steer (*Windy Day*, *Brighton*). Și mai ales pe acela al foarte interesantului James Pryde (1866—1941). Confratele său Augustus John, evocîndu-i atelierul, îl vede ca pe un prototip al distincției trufașe, demnă și ușor sinistră a compozițiilor sale. Una dintre ele nu se intitulează oare *The Studio*, *Atelierul*? Compoziție austeră dacă nu chiar sinistră: un șevalet, simple verticale de pereți și tablouri. Îi plac paturile cu coloane, și mereu verticalele nemăsurate (*Patul de moarte*, 1913). Există în explozia arhitecturilor sale cu iluminări adesea livide (*Guildhall with Figures*, 1905; *The Slum*, 1916), în raportul vizibil ireal dintre personajele minuscule și supraluminate din partea de jos a tabloului, la baza clădirilor, un element de insolit despre care cu ușurință am putea spune că e fantastic, și ale cărui surse le-am putea găsi poate la unii venețieni. I-au plăcut griurile așa cum îi plăceau lui Sickert nuanțele de brun; cîteva tușe de albastru și de roșu sînt la el cu atît mai eficace. E clar că Pryde a influențat un artist al timpului nostru, fascinat ca și el de misterul arhitecturilor, de viața și moartea lor, de spiritul și fantomele lor: John Piper. Englezii care scriu istoria picturii lor s-ar teme, cred, să nu fie acuzați de imperialism dacă i-ar găsi un loc și lui Jack Butler Yeats (1871—1957), irlandez de origine; totuși istoria literaturii engleze nu se poate face fără să se vorbească puțin și despre fratele său, William Butler Yeats. Primul este, într-adevăr, vreme de mai mult de cincizeci de ani, un romantic irlandez care pictează cu o sensibilitate discretă bucuriile și necazurile poporului său. Totuși, începînd din 1912,

Piticul circului este o pictură, cu largile ei aplatiuri roșii, ale căror afinități foviste sînt de netăgăduit. Către 1927, ca și cum n-ar mai fi avut timp să fie politicos, începe să picteze cu violență, cu mari frotiuri de culoare pură, acoperind cu aproximație suprafețe care indică vag diverse obiecte. *The Scene Painters's Rose* (1927) răspîndește atît de larg roșul că bănuim o maliționzitate în acest titlu care te invită să cauți micul trandafir roșu abia distinct, așezat pe masă într-un pahar abia identificabil. Zece ani mai tîrziu (1937), tabloul său *Elena*, pe fondul de incendiu al Troiei, aproape de prora unui vas, este pictat și mai violent, cu culoare pură presată direct pe pînză la ieșirea din tub, printr-un gest expresionist ce se află deja pe drumul așa-numitei *action painting*. Cît îi privește pe *Two Travellers* (1942, Tate Gallery) care merg pe acest drum irlandez, de-a lungul țărmului, cu desaga lor, dacă nu sînt chiar Vladimir și Estragon[1], oricum le seamănă ca doi frați.

[1] Eroi ai piesei „Așteptîndu-l pe Godot" de Becket, cunoscut scriitor irlandez, laureat al premiului Nobel. N.T.

Din secolul al XX-lea, în care iată-ne intraţi, nu ne propunem să cunoaştem decît prima parte: tinerii artişti care lucrează abia din 1950 nu sînt încă valori bine definite printr-o destul de lungă perseverenţă.

Sickert nu era, odată intrat în secolul cel nou, decît la jumătatea carierei; ştim însă că pentru cea mai mare parte dintre creatori, atunci cînd e să facem suma operei lor, prima parte cîntăreşte îndeobşte cel mai greu. Nu este cazul lui (iar la Yeats dimpotrivă, situaţia este inversă). Se află atît de bine aşezat în fruntea coloanei încît începînd din 1908 se reunesc în jurul lui pictori care în 1911, drept omagiu adus cartierului său favorit, vor forma acel „Camden Town Group". Ei doresc să accentueze, prin alăturarea la Sickert şi la opera sa, dubla lor adeziune la elementul popular şi cotidian. Printre ei se află Lucien Pissarro, fiul lui Camille, devenit prin variaţia sa în cadrul impresionismului un pictor foarte englez, precum şi alţi artişti care se voiesc realişti şi obiectivi. Dacă Charles Ginner (1878—1952) nu pare să aducă nici o inovaţie prin precizia lui meticuloasă şi solidă — tabloul său *Café royal* n-are nimic comun cu *Barul de la Folies-Bergères*, — Harold Gilman (1876—1919) reţine

imediat privirea. *Interiorul* din 1907 este de un intimism încîntător (ca și Sickert, amicii săi datorează mult lui Vuillard) și în egală măsură *Femeie pe sofa* din 1910. Nu ascunde nici ceea ce datorează lui Van Gogh. Își aminteşte fără îndoială *Podul de la Trinquetaille* atunci cînd pictează *Canal Bridge*, *Brekkefjord*. Îl construieşte din cea mai fermecătoare cenușă verde. Este o culoare la care ține foarte mult. O regăsim în *Leeds Market*. Se reflectă asupra lui și suflul foviștilor: iată că verdele trece și pe fața lui *Mrs. Mounter la dejun*, în rest solid și simpatic structurată.

Despre R. Bevan vom aminti mai ales că l-a cunoscut pe Gauguin la Pont-Aven în 1894. La acest grup de realiști recunoaştem, cînd la unul, cînd la altul, infuziunea post-impresionismului, în special în culoare. Să-l mai citățm și pe Spencer Gore (1878—1914) care este mai mult (sau mai puțin) decît intimist în al său *Gas Cooker*, *Mașina de gătit cu gaz* (1913), dar care în alte lucrări, prin verdele, roșul și albastrul redublat (*Cave of the Golden Calf*) nu ne poate opri să nu-l evocăm pe Gauguin de la Pont-Aven.

Matthew Smith (1879—1959) trebuie alăturat direct surselor post-impresioniste. Îl aflăm în 1908—1909 la Pont-Aven iar în 1910—1911 la Paris, studiind mai întîi cu Matisse. Desfășurarea, afirmarea personalității sale vor fi lente, dar toată viața îi va fi marcată de pasiunea pentru culoare și de credința în rolul ei primordial. În 1916, *Nude*, *Fitzroy Street* este fovist cu o înverșunare naivă: modelul, al cărui corp a fost desenat cu o corectitudine cvasi academică este, în umbră, de un verde intens, iar în lumină, galben de crom pe fond roșu-magenta tăiat de fîșii în același verde. O *Biserică în Cornwall* interpretează peisajul după aceleași principii, cu roșuri, violeturi, tonuri de verde și de albastru crud, tran-

şate, agresive. Un *Cornish Landscape* din 1920 vădeşte aceeaşi căutare a unui colorism expresionist puţin exterior, placat peste subiectul formal. Aceeaşi căutare, dar atenuată, se găseşte şi în nudurile din jurul lui 1925: *Model Waking*, *Model Turning*, *Culoarea trandafirului* (1924): o roză, sau un roz, puţin congestionate, cu o căldură senzuală moştenită de la Rubens. Culoarea rămîne îndrăzneaţă: ocazional, carnaţia se vede trecînd surprinzător de la carmin la aproape negru; dar această culoare nu mai este impusă de aceeaşi manieră. *Merele* din 1933, *Piersicile* din 1937 ezită să abandoneze vechea facilitate, dar *Daliile* din 1933, şi deja acele *Pale Pink Roses*, arată că simpla frumuseţe a culorii, strălucirea ei, transparenţa, darul luminii, se află la dispoziţia pictorului. Roger Fry, în *Transformarea,* l-a denumit „campionul culorii plastice" *(plastic colour)*. Dacă se referă la plasticismul culorii, tocmai în acest sens cred că putem recunoaşte considerabila şi fericita evoluţie a lui Matthew Smith.

Dacă vrem să respectăm datele cronologice, este momentul să-i inserăm pe Gwen John (1876—1939) şi pe Augustus John (1878—1960). Gloria lui Augustus John e puţin vestejită. El este însă artistul înflăcărat şi pitoresc de acum două generaţii, care a asimilat ceea ce trebuie din idiomul impresionist pentru a produce o pictură atrăgătoare şi superficială, abundent înzestrată cu ţigani în pribegie. Portretele sale alcătuiesc cea mai bună parte a acestei opere şi vădesc posibilităţile unei picturi savuroase şi bogate. În cazul acesta penelul extraordinar de suplu al artistului răspunde fără dificultate simpatiei pe care o resimte faţă de model. Pentru interpretarea subtilă a unei personalităţi complexe şi darul emoţionant al prezenţei ca şi pentru frumuseţea picturii, portretele lui *W.B. Yeats* şi *Dylan Thomas* sînt remarcabile.

Ele vor fi comparate cu strălucirea, în tradiția lui Lawrence, a portretului violoncelistei *Suggia*, în rochie lungă roșie, regală așa cum era regală *Mrs. Siddons* a lui Reynolds. Poate că Augustus John, cu verva și vigoarea sa caracteristică, spune prea limpede tot ce are de spus, fără a păstra nimic tăinuit. De aceea unii merg pînă la a prefera arta modestă a lui Gwen, analogă și diferită în același timp, ca penele rației de acelea ale rățoiului.

Între 1900 și 1910 Anglia se elibera în toate domeniile și sub forma a tot felul de influențe de ortodoxia victoriană: vîntul bătea a libertate, a descoperire. În 1910 și 1912, sub impulsul lui Roger Fry, el însuși pictor și critic de artă, au fost deschise la Londra două expoziții ale post-impresioniștilor francezi. Așa cum prerafaelitismul a ajuns la artizanatul lui William Morris, Fry voise să pornească de la o teorie a picturii către o estetică aplicată, dacă nu industrială, cu acele Omega Workshops din 1913. Am putea crede că prin aceasta atenția asupra valorilor decorative ale picturii era stimulată, poate excesiv, la Duncan Grant (născut în 1885) și Vanessa Bell (1880—1961), care caută în alte direcții interesul unei construcții solide și care, în privința culorii, sînt ceea ce am putea numi niște fovi domesticiți (Grant: *Portretul Vanessei Bell*).

Din Omega Workshops, între 1912 și 1914 se detașează „Rebel Art Centre". Această secesiune era rodul mișcării vorticiste, animată de doi „gînditori", Percy Wyndham Lewis și Ezra Pound; el a definit vortex-ul ca „punct al energiei maximale" în jurul căruia se organizează schemele dinamice care sînt produsul și traducerea în artă a acestei viziuni. Acest dinamism datorează mult futurismului lui Marinetti, care a venit de mai multe ori în Anglia între 1910 și 1914. Ca și futuriștii, vorticiștii aservesc viața

umană formelor dotate cu cruzime, ca și ritmurilor mașinii. Ei se separă radical de ceea ce am putea numi impresionismul futurist. Nu acceptă nici un fel de fluiditate: vorticismul va proceda prin rupturi brutale de orice schemă temporală; dinamismul în chestiune nu va fi decît potențial și va trebui să fie străbătut de-a curmezișul prin forme riguros spațiale, fixate, ascuțite, metalice. Oamenii vor deveni forme insectoide printre necruțătoare structuri: nu sînt sigur că opera de căpătîi a lui Wyndham Lewis nu este *Predarea Barcelonei*, tratată în acest mod în 1936 (Tate Gallery). „Noi producem, scrie Wyndham Lewis, o nouă abstracție vivantă". O recunoaștem deja în desenele și guașele dintre 1913—1914 (*A Design for the Publication „Timon of Athens" Planners*), arhitecturi ale spațiului în care sînt cuprinse elanuri și violențe fragmentate prin bruște cenzuri. Primul limbaj a fost influențat oricum de cubism. Altul s-a degajat către 1925, o vrajă crudă de forme vii reduse la nu se știe ce fel de uscare minimală, la jocuri și intersecții de curbe ascuțite. Pasărea s-a alăturat insectei, pentru a furniza elemente metamorfice. Arhitectura, tradițiile desenului de arhitectură furnizează tabloului *Bagdad*: *A Panel* orînduirea verticală a scărilor schematizate și a cuburilor care țîșnesc dintre două zone de umbră. Asediul Barcelonei se desfășura într-o aglomerare de turnuri metalice de uzine; un fel de odăjdii acoperă această armătură. Wyndham Lewis voia „să construiască un limbaj vizual la fel de abstract ca muzica". Sprijinit, la început mai ales, după cîte cred, de Kandinsky[1], el a realizat doar pe jumătate abstracția; și a practicat mult arta cea mai figura-

[1] Mișcarea are afinități cu curentul Bauhaus.

tivă, portretul, în care bineînțeles severitatea construcției sale spațiale și a simțului volumelor constituie o distincție și o forță. *Portretul Edithei Sitwell* (Tate Gallery) este asociat relațiilor dificile dintre pictor și poetesă: început în 1923, întrerupt după cîteva ședințe de poză, a fost terminat în 1935, fără vreo poză nouă. Un stil curios constituie poate efectul: în vreme ce ansamblul portretului este perfect figurativ și suficient de realist, brațele se termină nu prin mîini, ci printr-o serie de poligoane, romburi, triunghiuri, paralelipipede, verzi, roșii, roz, albastre. *Portretul lui Ezra Pound* (1938, Tate Gallery) este de o mult mai puternică densitate picturală, și ține seama mai bine, în special în structura feței, de experiențele abstracției. Ezra Pound a fost schimbat în om, dar vedem bine că fusese cu totul altceva.

Un alt vorticist multă vreme eclipsat de personalitatea strălucitoare a lui Wyndham Lewis este astăzi obiectul unui interes recîștigat: este vorba de David Bomberg (1890—1957). „În pictură, spune el, dau la o parte tot ce nu constituie formă pură". *Mudbath*-ul său (1912—1913) este reprodus adesea: se înrudește cu desenele vorticiste ale lui Lewis din aceeași perioadă și are aceeași sursă kandinskiană; este însă mai puțin încărcat de afectivități diabolice: mișcarea spre acea baie (de fapt) de vermillon a acestor corpuscule alcătuite din benzi colorate alb și albastru și frînte în diverse unghiuri, este în același timp caracteristică și fericită.

Vorticismul tindea către abstracție pe de o parte, către forme suprarealiste pe de alta. Windham Lewis se interesează de opera lui Edward Wadsworth (1889—1949), și asociază originilor sale în societatea industrială din York-
237 shire interesul pentru mașinile instalate într-o

lume dezumanizată și efectele suprarealului. *The Beached Margin* (Tate Gallery, 1937), pictură într-o tonalitate ciudat de vie, căreia nu-i putem nega faptul că ne amintește de Tanguy și de alți cîțiva, reprezintă, plantate în nisipul care se întinde pînă la fîșia de apă îndepărtată unde vedem vaporașe mici, cozi de sapă, diverse trambuline, catarge peste care se află segmente de cerc variate, tranșante fiindcă în lumina vie se află în umbră și care poartă festoane de obiecte vag reale dar devenite insolite, fie și numai printr-o schimbare de scară: o enormă stea de mare vizibil artificială, un minuscul arici de mare, un scripete, bile și discuri de diverse specii: totul, datorită efectului unghiurilor dat de catarge, părînd animat și parcă prada unui dans singular.

Este întrucîtva și lumea unui artist mult mai considerabil, anume Paul Nash (1889—1946), un liric, fiindcă în opera sa primatul va reveni întotdeauna vieții interioare și sensibilității. Totuși nu e solipsist și simte nevoia nu numai de spațiu pentru a-și proiecta și dispune imaginile, ci și de elemente de peisaj, cărora le este profund atașat, și pe care le ordonează și le idealizează în diverse chipuri, în așa fel încît de pildă o grămadă de trunchiuri de brad (*Landscape at Iden*, Tate Gallery) deși rămîne ceea ce este, pare totuși învăluită într-o importanță inexplicabilă.

Nash este, ca și vremea sa, hărțuit între două tendințe: pe de o parte abstracția întemeiată pe disciplina construcției arhitecturale și pe un refuz mai mult sau mai puțin categoric al lumii exterioare, pe de alta onirismul suprarealist. *Kinetic Feature* (1931, Tate Gallery) se exprimă cu forță în limbajul abstracției. În 1933, Nash este promotorul unui nou grup, „Unit One", în

care, ca și în cazul lui, cele două tendințe se asociază cu dificultate. Cea care domină la el este în mod sigur un onirism de tendință suprarealistă. Dezvoltarea lui imaginativă formează un fel de arc între bătăliile terestre ale războiului din 1914, în care a fost aruncat el însuși, și cele mai fantastice bătălii aeriene din 1940, care îi inspiră o *Mare Moartă* (*Das Tote Meer*), acoperită de avioane germane sfărîmate.

Peisajele sale de vis sînt adesea asociate unor fragile structuri, construcții ușoare care articulează spațiul și susțin motivul dominant: așa se întîmplă în tabloul *Voyages of the Moon* (1934—1937, Tate Gallery), în care perspectiva maliții incertă a acestor mici sfere fuge din fața privirii printre usciori și grinzi. *Landscape from a Dream* (1936, Tate Gallery) este într-adevăr mai oniric. Pasărea albastră dublă și de proporții considerabile care figurează în centrul tabloului, este în același timp spectacol și spectator; două ecrane fără substanță organizează transparențe dintre care una trece spre roșurile îngrijorătoare ale cerului și către un astru enorm, incandescent, aflat la orizont, iar cealaltă spre albăstrimile liniștitoare ale unui țărm.

Trebuie să i-l asociem și pe John Armstrong, născut în 1893, cu peisaje ca acela (de la Tate Gallery) în mijlocul căruia se ivește ca un sfinx un „cap visător" (*Dreaming Head*), orbitor și nemăsurat de mare (1938). Un asemenea peisaj prezintă poate defectul de a rămîne realist în esența lui atmosferică și, în același timp, de a nu mai fi realist datorită efectului unui singur motiv. *Drumul Alpilor* (Tate Gallery) de Tristan Hillier (născut în 1905) marchează insolitul prin însăși factura sa.

Printre suprarealiștii britanici de diverse feluri
239 să-l citățm și pe Ceri Richards, născut în 1903,

inventiv și variat, autor de colaje în relief și alte asamblări de forme, cum și de tablouri în care motivările sexuale ale suprarealismului apar mult mai în evidență decît am putea întîlni în mod obișnuit aici: astfel este excelentul *The Female Contains All Qualities* în care sînt într-adevăr adunate numeroase „calități" feminine într-un asamblaj care nu ne poate opri să ne amintim de *Miro* (1937, Tate Gallery). Al său *Trafalgar Square* (1950) realizează în scopuri mai modest decorative schema abstractă a unei realități.

Cel mai important dintre artiștii frămîntați de suprareal este după părerea mea Graham Sutherland născut în 1903. El a recunoscut într-un prim mănuchi de influențe pe cea a lui Palmer, cu perspectivele sale deformante, cu apropierile sale insolite. Imaginația i-a fost preocupată la început de subiecte sumbre, tradiționale, tratate într-un idiom plin de grimase *(Crucificare, Depoziție)*. Destul de repede universul său se formează după anumite principii. Realitatea figurează ca metaforă și bază a poemelor sale. Ea este transformată în limita recognoscibilului în *Road and Hills in Setting Sun* din 1938. Dar nu sîntem însă decît în prag. Sutherland extrage din real, într-un spațiu ambiguu, forme onirice animate, ca și obiectele din visele noastre, de o viață improbabilă, orînduite în pseudomorfe ostile, redutabile, ascuțite, înțepătoare, amenințătoare: o lume în genul lui Michaux. *Green Tree Form* (1940) îi inspiră această declarație de intenție: tabloul „degajă personalitatea anonimă a acestor lucruri: ele pot fi ele însele sau altceva în același timp". *Horned Forms* (1944, Tate Gallery) mi se pare a fi un prim mare succes: între roșul intens din primul plan și roșul întunecat al cerului, formele cu coarne înaintează cu o siguranță nefastă spre un fond de un galben pur.

De ani de zile Sutherland este de ai noştri şi, după realitatea galică, în jurul lui se afirmă şi o realitate mediteraneeană care se pretează sau se impune metamorfozelor sale: palmierii sînt animabili cu uşurinţă şi cruzime. Pe la 1950, Sutherland creează în opera sa o serie de *Forme înălţate*, pe care le numeşte, în virtutea dublei lor semnificaţii, şi „Prezenţe": *Standing Form against a Hedge* (1950), *Three Standing Forms în a Garden* (1950-1951). Aspectul totemic al primei se mlădiază în următoarele: avem impresia a ghici în originea metamorfozei straniile rădăcini pe care le găsim pe plajele noastre; poate s-a mai adăugat şi o influenţă a lui Picasso.

Cea mai ambiţioasă dintre aceste creaţii este fără îndoială *The Origins of the Land* (1950-1951) (Tate Gallery), comandă pentru „Festival of Britain", care nu suferă pentru nimic în lume din cauza acestei origini oficiale şi care trece cu uşurinţă de la monstruos la cosmic. „În primul plan, spune Sutherland, formele... reprezintă principiile creşterii organice..., pterodactilul aminteşte preistoria, stîncile de sus ale falezei reprezintă acţiunea apei şi a vîntului pe suprafaţa globului." „Forţele" sînt insectoide şi amintesc „Falsa broască ţestoasă" a lui Lewis Carroll, „stîncile" sînt nişte foarte formale machete, iar totul este mult mai puţin natură decît supranatură. Insectele — şi în sud există foarte frumoase —, brotacii, au predispoziţii naturale pentru a deveni monştri, dar Sutherland n-are nevoie decît de pretexte. Al său *Thorn-Tree* (1954) nu e un „spin", cum ar traduce un bun elev ci, în tonuri de alb şi brun uşor, pe un frumos fond albastru, o construcţie artificială şi complicată acoperită de spini şi de ascuţişuri. Englezii spun „the tree" în loc de Cruce.

Există şi Sutherland portretistul, mai puţin interesant decît W. Lewis, dar abil şi crud.

Edward Sackwille West (1953) degajă un redutabil parfum de mortalitate; *Somerset Maugham* îl dublează prin afinități batraciene.

Libertățile cucerite de artă în secolul al XX-lea au însemnat la nord de o anume latitudine nu atît căutarea în grup a unor discipline noi, ci permisiunea de a fi conform cu tine însuți și de a proiecta mai mult sau mai puțin violent universul interior. Această concepție dă artiști ciudați, mult în afara curentelor internaționale, dar pe care i-am putea numi vag expresioniști sau sub-expresioniști.

Iată-l mai întîi pe Stanley Spencer (1891-1959). Fără a exista la el cea mai mică influență plastică, cel mai mic raport formal, cum să nu ne gîndim totuși la Blake? Nu ne aflăm oare cu totul în acea dublă viziune? Registrul aparențelor terestre nu este oare întotdeauna o aluzie la o lume a esenței și a invizibilului, iar întreaga „realitate" nu este deci transfigurată? *Culegătorii de mere (Apple Gatherers*, 1912-1913, Tate Gallery) au capete și priviri mai apropiate de Insula Paștelui decît de Anglia. Compoziția, echilibrul formal al figurilor, sînt de o rigoare clasică, în vreme ce raporturile de mărime în perspectivă sînt cu totul arbitrare. Totuși un tablou ca *Swan Upping at Cookham* mărturisește o puternică vocație realistă (Tate Gallery). Spencer spune Cookham, precum Blake spunea Lambeth. Cookham se află în lumea aceasta — nu prea departe de Windsor, pe malul Tamisei — dar cel puțin pentru locuitorii lui nu este din lumea aceasta. O aventură tipologică se reînnoiește fără încetare: Crist se află la Cookham, dealtminteri la bordul unor „punts" îi este ascultată venirea. Crist este despuiat la Cookham, iar curiozitatea morbidă a celor născuți acolo, aplecați pe ferestre, se alungește în umbre prodigioase ca niște ectoplasme.

Opera de pictor vizionar a lui Stanley Spencer culminează cu două vaste *Invieri*, dintre care cea de-a doua (1950, Tate Gallery) mi se pare mai interesantă din punct de vedere plastic. Printr-o convenție particulară, capetele sînt un fel de bile iar această tendință spre sfericitate se simte și în corpurile celor înviați care, formînd grupuri organice în raport de intensitate ce amintesc arta asiriană sau arta egipteană[1], ocupă cimitirul din Cookham, îmbrăcați bizar în stofe cu mici pătrățele ca acelea de pe tabla jocului de dame sau cu alte motive.
Mark Gertler (1891-1939) este un european, altele sînt influențele pe care le-a suferit iar viziunea lui e cu totul alta. Vedem la el naturi moarte în genul lui Chagall, *Jewish Family* este de un realism marcat de expresionism, iar *Regina din Saba* (1922, Tate Gallery) este un greoi idol oriental aurit care-și poartă acum somnolenta bogăție în propria-i carne.

Atunci cînd am vorbit despre artiștii grupați în jurul lui Nash în acea „Unit One", am lăsat la o parte pe un excentric al grupului, Edward Burra (născut în 1905). Hrănit cu romane negre și alt soi de literatură proastă, maladiv pînă într-acolo încît nu putea nici să se țină bine pe picioare, a trăi totuși într-o febră a curiozității și a înstrăinării. Avînd acest gust al oroarei care-l situează între tragedia elisabetană și Spania lui Goya, el a explorat în corpul și capul său zonele obscure și cartierele rezervate, adulmecînd miasmele sinistre ale „mediului", construind un univers erotic și sadic, pe care l-a redat cu toată atmosfera dar și, și aceasta ne interesează, cu o imaginație absolut picturală în care recesiunea spațială trasează pînă la orizont culoare prin care pătrunde amenințarea. In-

243 [1] Fără a-l mai socoti pe Malévich

fluența lui Georg Grosz asupra lui este evidentă. Ea l-a ajutat să aprecieze virtutea decorativă și posibilitățile de compoziție ale orașelor sale blestemate și ale cîmpiilor sale infernale. Se pricepe să transforme în spînzurători și să împodobească cu spînzurați construcțiile ușoare ale lui Paul Nash. Datorează Veneției și Spaniei penitenților viziunea unei lumi mascate; iar sub mască, în fond, este întotdeauna moartea. Nu lipsește nici raportul cu expresionismul dansant și plin de grimase al lui James Ensor. Este unul dintre oamenii timpului nostru care utilizează acuarela de o manieră originală, densă, opacă și puternică. Coloritul său violent, cu carminuri și rozuri, nu este lipsit de o sinistră veselie.

N-am îndrăzni să spunem același lucru despre Francis Bacon (născut în 1910). Și-a călit un instrument eficace pentru a exprima, fără cel mai mic farmec sau dorință de farmec, dar cu o anume forță, viziunea disperată a unei lumi aproape larvare, cum și pentru a reda o formă informului. S-a denumit singur un chinuit de unele imagini, ca partea de jos a scărilor de la Odessa în *Crucișătorul „Potemkin"* și acea gură deschisă de urlet, care răsună străbătîndu-i întreaga operă. Istoria monstruoasă a omenirii devine un coșmar retrăit de individ în groaza lui de singurătate. Ca într-un vis urît, figurile consacrate pătrund în el pentru a fi puse sub acuzare: papa Inocențiu al X-lea de Velázquez, hidos deformat, scoate și el la rîndul său urletul de la Odessa. Să citățm și *Figures in a Landscape* (1945, Tate Gallery): coșmarul le devorează, ca pe personajele din piesa *Cel ce nu poate fi numit* de Beckett; începuți, neisprăviți și apoi înghițiți, nu mai rămîn decît bucăți, parcă și mai insistente, și mai oribile decît restul. John Piper, născut în 1903, este un om ceva mai rezonabil. Interpretează la un mod foarte modern, dar nu agresiv, farmecul expresiv al arhitecturilor, melancolia ruinelor. Tabloul său *Seaton Deleval* (una dintre frumoasele locuințe

construite de Vanbrugh și care, devastată de foc, nu face decît să exprime și mai mult puternica-i și grava esență) traduce în umbră și lumină calitatea de ruină monumentală. Coloritul acuarelelor lui Piper conferă delicatului său desen de arhitect valoarea de artă: ca aici, de exemplu, rozul particular al pietrei incendiate. Cu Piper aproape că ne întoarcem la dublul aspect și dublul interes stîrnit de începutul acuarelei engleze o dată cu Sandby: evocarea ruinelor războiului (*Somerset Place*, *Bath*, Tate Gallery) are interesul său documentar, dacă nu „topografic". E acompaniamentul ușor, grațios, deși puțin superficial al admirabilelor evocări ale marelui sculptor Henry Moore (născut în 1898) a acestor corpuri învăluite în giulgiuri, strînse cot la cot pe cheiurile-adăpost ale metroului din Londra în timpul războiului: calitatea într-adevăr sculpturală a acestor racursiuri de tipul lui Mantegna, desenul superb, nu ne lasă să ignorăm aspectul psihanalitic al acestei reîntoarceri colective la o enormă matriță.

Printre aceste individualități greu de clasat sau de grupat trebuie să-l numim în sfîrșit pe peisagistul Ivon Hutchens (1893) care aparține vag celor „Seven and Five" de care ne vom ocupa și care datorează evident mult foviștilor. Peisajele sale au căutat să exprime întotdeauna mai curînd o calitate decît să reflecte o multiplicitate de incidente. Procedează în general prin aluzii la real (*Damp Autumn*, 1941, Tate Gallery). Parcurgînd un itinerar invers, deoarece a plecat totuși de la concret, îl vedem atingînd puritatea structurală a peisajului abstract de tipul lui De Stael.

Ben Nicholson (născut în 1894), fiul pictorului William Nicholson, a cărui creștere a fost înconjurată de artiști, a fondat începînd din 1920 acel grup numit „Seven and Five", la origine șapte pictori și cinci sculptori. Cred că este unul dintre marii artiști englezi ai perioadei contemporane, și unul care ar putea atinge cel mai
 curînd statura internațională a lui Henry

Moore. Dar a existat în desenul foarte ferm al carierei sale cel puțin o peripeție, care fără îndoială că i-a îmbogățit concepția: interesul pe care l-a căpătat pentru realismul exprimat, prin propria sa naivitate, de către un pictor naiv din Cornwall, Alfred Wallis, descoperit de el la Saint-Yves, care își construia tablourile după un principiu al regrupării motivelor fără nici o grijă pentru producerea unei perspective prezentabile și care nu numai că se acomoda cu orice suport (cunoaștem, vai, acele plăci de lemn neregulate din arta comercială de pe plajele noastre) dar se preta, ca un sculptor de vechi catedrale, la invitația acestei forme propuse, la orice simbioză posibilă. Ben Nicholson avea un tovarăș, Christopher Wood (1901-1930), a cărui carieră groaznic de scurtă a fost poate decisiv influențată de această întîlnire: tînărul artist, într-adevăr, subjugat de Picasso pe care îl cunoștea, trebuia încă să-și afle stilul său propriu; de la o variațiune pe marginea stilurilor sofisticate, el trece cu un profit extraordinar în ultimii săi trei ani la un stil non-naiv dar fondat pe elementul naiv, cu cîte ceva: un vapor, o femeie, o biserică, a cărei prezență se impune în afara scării și a perspectivei; această prezență „face" tabloul, care cîntă și dansează în jurul ei, căci veselia e esențială și între altele cea a culorilor, acel albastru delicios, acea dulceață a rozului și al brunului ușor.

Să revenim la Ben Nicholson. Anii douăzeci îl descoperă producînd naturi moarte foarte transformate de organizare și ritm, peisaje schematice (*Pill Creek*, *Cornwall*, 1928). Încă își mai caută stilul. Dar împreună cu Barbara Hepworth, altă membră a grupului, face parte și din grupul parizian Abstracție-creație și este în legătură cu Braque și Mondrian. O *Natură moartă*, datată 1929-1935, este o frumoasă variație abstractizantă a naturii moarte cubiste: nu mai rămîn decît formele pure, trasate, dacă putem spune, de fiola, castronul sau farfuria abolite, inserînd linii curbe sau drepte printre alte linii,

într-un joc comun de suprafețe colorate într-un indiscutabil raport. Își dă seama în curînd că nu are nevoie de aceste fantome ale paharelor, de aceste spectre ale vaselor. Nici un artist n-a posedat mai mult decît el caligrafia naturală, nu i-a decupat mai atrăgător geometriile. După 1933, adaugă la aceste montaje-planuri elemente colorate: reliefuri tăiate în lemn sau în material sintetic, care adaugă noi relații, foarte precis calculate, de umbră și lumină. Este oare culoarea neapărat necesară, o gamă de gri nu ajunge? Va face deci „reliefuri albe", care de aci înainte alternează cu „reliefuri pictate". Au fost remarcate raporturile acestei viziuni evident arhitecturale a picturii și ale acestei arte mixte, cu Bauhaus (Gropius și Mendelssohn trecuseră în Anglia), cu De Stijl și cu purismul. Nicholson merge pînă la a vedea în pictură o experiență totală: „pictura și experiența religioasă formează un tot".

Evoluția sa de după război nu este ușor de trasat; pare să aspire la a păstra totul din achizițiile trecutului, mergînd înainte: vedem revenind porturile și cupele, ca și reliefurile colorate. *Vertical Seconds* (1953, Tate Gallery) poate rezuma într-un fel de perfecțiune cunoașterea nu numai individuală, ci chiar colectivă a abstracției, pe bază de cubism.

Victor Pasmore, născut în 1908, este un pictor ce prezintă considerabile metamorfoze. El a fost unul dintre acei rari pictori ai realității în vremea noastră, destul de poeți și destul de subtili pentru a nu părea că s-au înșelat în privința generației. Al său *Quiet River* (Tate Gallery), cu modulațiile sale ușoare verzi albăstrui, vrăjește precum este vrăjit; același lucru și despre *Reclining Nude*, clasic și nou, tandru și subtil în același timp, infinit de ușor. Apoi, brusc, în 1948, acest delicios figurativ trece la o abstracțiune care pare pornită de departe, de la Klee, cu toate multiplele sale mici motive minuțios imbricate (*Square Motif*, *Blue and Gold*: *The Eclipse*, 1950, Tate Gallery). Dar

exigenta-i austeritate alungă aceste fantezii. *Abstract in White, Black, Indian and Lilac*, „construcție în relief pictat" (1957), prezintă în forma sa un aranjament de segmente orizontale așezate cu grijă paralel, care ne face să ne gîndim la eșantioanele de rame aliniate la rameur. De atunci a utilizat, în ceea ce am numit forme mixte, asamblaje de materiale industriale moderne.

Dacă Mac Bryde (1913-1966), dacă Robert Colquhoun (1914-1962) au „pictat" Picasso independent de Picasso, cu talent de altminteri, trebuie să regretăm coincidența ce pare a diminua meritul acelui *Performing Clown* al unuia și al acelei *Woman with Leaping Cat* a celuilalt și trebuie să ne bucurăm cu englezii de faptul că școala de la Paris aflîndu-se în declin, asemenea lucruri nu riscă să se mai întîmple. De aci înainte lumina le va veni de dincolo de Atlantic: despre unul dintre cei mai strălucitori dintre tinerii lor artiști, Alan Davie (născut în 1920), fiecare e de acord că este influențat de Pollack. Privind *Entrance for a Red Temple n°1* (1960), trebuie s-o mărturisesc, nu mă frapează prea mult: mai puțin oricum decît elementele primitiviste (etiopiene poate?) asamblate într-o fantezie onirică.

Și realismul? se va spune. Nu are și el persistențele sale? Am vorbit despre nudurile delicate, despre peisajele grave ale lui Pasmore. Fusese membru în „Euston Road Group", fondat cu puțin înainte de război ca un ecou al lui „Camden Town Group" de odinioară. Același lucru putem spune și despre William Coldstream, născut în 1908, autor de nuduri, supuse unei interesante deși crude coroziuni, precum și de portrete, *Mrs. Inez Spender*, *Mrs. Winifred Burger* (1936-1937); ele nu mi se par foarte deosebite de portretele lui Augustus John și nu sînt sigur că nu voi afla mai multă sensibilitate plastică, în jurul aceluiași grup, în tabloul *Judith at Sixteen* de Lawrence Gowing (născut în 1918). Mai rămînea să fie marcate la maniera engleză fidarea față de estetismele vechi și noi și să

fie întemeiat acel „Kitchen Sink Group", corespunzînd într-o oarecare măsură teatrului lui Wesker (Jack Smith: *Mother Bathing Child*, 1953). Dar sfîrșești prin a te plictisi de lăturile de bucătărie și Jack Smith pictează abstracțiuni. Iar tendința spre „pop art" este inevitabilă și Peter Blake o reprezintă la Tate Gallery. El însă nu mă va converti.

Nu este o concluzie. Poporul englez trăiește. Pictura engleză continuă.

Capitolul 1.

Volumele succesive din *Oxford History of English Art.* Citățm:

D. TALBOT RICE, *English Art*, 871—1100, Oxford și Londra, 1952.

T.S.R. BOASE, *English Art*, 1100—1216, Oxford și Londra, 1953.

WALTER OAKESCHOTT, *The Sequence of English Medieval Art*, Londra, 1950.

MARGARET RICKERT, *Painting in Britain, The Middle Ages*, Londra, 1954.

RALPH EDWARDS, *Early Conversation Pictures: From the Middle Ages to about 1730*, Londra, 1954.

F. WORMWALD, O. PĂCHT și **C.R. DODWELL,** *The St. Albans Psalter*, Warburg Institute, 1960.

A. CAIGER SMITH, *English Medieval Mural Paintings*, Oxford, 1963.

Capitolul 2.

In *Oxford History of English Art:*

E. MERCER, *English Art*, 1553—1625, Oxford, 1962.

M. WHINNEY și **O. MILLER,** *English Art*, 1625—1714, Oxford, 1957.

HILLIARD, *The Art of Limning*, Londra, 1912.

G. REYNOLDS, *British Portrait Miniaturists*, 1952.

E. AUERBACH, *Tudor Artists*, Londra, 1954.

E. AUERBACH, *Nicholas Hilliard*, Londra 1961.

Capitolul 3.

C. H. COLLINS-BAKER, *Lely and the Stuart Portrai Painters*, 2 vol., Londra, 1912.

C.H. COLLINS-BAKER și **W. G. CONSTABLE,** *English Painting of the 16th and 17th Centuries*, Florența și Paris, 1930.

R.B. BECKETT, *Peter Lely*, Londra, 1951.

Capitolul 4.
HORACE WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England*, 5 vol., Strawberry Hill, 1767—1771 (adesea reeditată).
AUGUSTIN DOBSON, *Hogarth*, Londra, 1907.
GEORGE VERTUE, *The Notebooks*, 3 părți, Londra 1929—1934.
J. BURKE, *Hogarth and Reynolds. A Contrast in English Art Theory*, Londra, 1943.
E.D.KLINGENDER, *Hogarth and English Caricature*, Londra, 1944.
WILLIAM GAUNT, *Hogarth*, Londra, 1947.
R.B. BECKETT, *The Paintings of William Hogarth* (catalog), Londra, 1949
P. QUENNELL, *Hogarth's Progress*, 1955.
Hogarth, Analysis of Beauty, ed. J. Burke, Londra, 1955.
L'Analyse de la Beauté, trad. O. Brunet, 1963.
ANTAL, *Hogarth, His Place in European Art*, Londra, 1963.
NICOLETTE COATES, *William Hogarth*, Londra, 1967.
L'opera completa di Hogarth, prezentare de Gabriele Baldini, aparat critic și filologic de Gabriele Mandel, Milano, 1967.

Capitolul 5.
G. MOURET, *La Peinture anglaise au XVIIIe siècle*, Paris, 1929.
JOHN STEEGMAN, *Reynolds*, Londra, 1933.
W. LAMB, *The Royal Academy*, Londra, 1935.
E.K. WATERHOUSE, *Reynolds*, Londra, 1941.
A. SMART, *Life and Art of Allan Ramsay*, Londra, 1952.
G. GARLICK, *Sir Thomas Lawrence*, Londra, 1954.
DEREK HUDSON, *Sir Joshua Reynolds*, Londra, 1958.

Capitolul 6.
WILLIAM T. WHITLEY, *Thomas Gainsborough*, Londra, 1915.
KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, Londra, 1949.
O. MILLAR, *Thomas Gainsborough*, Londra, 1949.
MARY WOODALL, *Thomas Gainsborough*, Londra, 1949.
ELLIS WATERHOUSE, *Gainsborough*, Londra, 1958.
K. ROBERTS, *Gainsborough*, Londra, 1966.

Capitolul 7.
C.H. COLLINS BAKERS, *Crome*, 1921.
R.H. MOTTRAM, *John Crome of Norwich*, Londra, 1931.
W.G. CONSTABLE, *Richard Wilson*, Londra, 1953.
W.F. DICKES, *The Norwich School of Painting*, Londra, 1955.
JOHN HAYES, *Richard Wilson*, Londra, 1963.
B. NICOLSON, *Wright of Derby*, Londra, 1966.

Capitolul 8.
A.J. FINBERG, *The English Watercolourists*, Londra, 1907.
PAUL OPPE, *The Water Colours of John Sell Cotman*, Londra, 1923.

LAURENCE BINYON, *English Water Colours*, Londra, 1933.
S.D. KITSON, *J.S. Cotman*, Londra, 1937.
A.P. OPPE, *Alexander and John Robert Cozens*, Londra, 1952.
IOLO WILLIAMS, *Early English Water Colours*, Londra, 1952.
THOMAS GIRTIN și **DAVID LOSHAK,** *The Art of Thomas Girtin*, Londra, 1954.
HENRI LEMAITRE, *Le Paysage anglais* à *l'aquarelle*, Paris, 1955.
ADRIAN BURY, *Francis Towne*, Londra, 1962.
D. CLIFFORD, *Watercolours of the Norwich School*, Londra, 1965.

Capitolul 9.

J. GREGO, *Rowlandson, the Caricaturist*, Londra, 1880.
A.L. OPPE, *Rowlandson*, Londra, 1928.
O. SITWELL, *Rowlandson*, Londra, 1929.
G.C. WILLIAMSON, *English Conversation Pictures of the 18th and early 19th Century* (introd.), Londra, 1932.
B. TAYLOR, *Animal Painting in England*, London, 1955.
W.S. SPARROW, *British Sporting Artists: from Barlow to Herring*, Londra, 1966.

Capitolul 10.

L. BINYON, *The Followers of William Blake*, Londra, 1925.
J. BRONOWSKI, *William Blake, A Man without a Mask*, Londra, 1944.
FREDERICK ANTAL, *Fuseli Studies*, Londra, 1956.
WILLIAM GAUNT, *Arrows of Desire*, Londra, 1956.
ROBERT MELVILLE, *Samuel Palmer*, Londra, 1956.
ANTHONY BLUNT, *The Art of William Blake*, Londra, 1957.
GEORGE WINGFIELD DIGBY, *Symbol and Image in William Blake*, Londra, 1957.
GEOFFREY GRIGSON, *Samuel Palmer, The Visionary Years*. Londra, 1957.
V. DE SOLA PINTO, *The Divine Vision, Studies in the Poetry and Art of William Blake*, Londra, 1957.
MARCEL BRION, *Romantic Art*, Londra, 1960.
FRANCIS LÉAUD, *William Blake*, Paris, A. Collin, 1968.

Capitolul 11.

C.R. LESLIE, *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. J. Mayne, Londra, 1951.
R.B. BECKETT, *Constable and the Fishers*, Londra, 1952.
J. MAYNE, *Constable's Sketches*, Londra, 1953.
G. REYNOLDS, *Constable, the Natural Painter*, Londra 1963.
G. REYNOLDS, *John Constable*, Londra, 1966.

Capitolul 12.

B. FALK, *Turner, the Painter*, Londra, 1938.
A.J. FINBERG, *Life of J.M.W. Turner*, Londra, 1939.
CAMILLE MAUCLAIR, *Turner*, Paris, 1939.
CHARLES CLARE, *Turner*, Londra, 1951.
M. BUTHIN, *Turner's Water Colours*, Londra, 1962.
L. HERRMAN, *Turner*, Londra, 1963.
JOHN ROTHENSTEIN și **M. BUTHIN,** *Turner*, Londra, 1964.
JOHN ROTHENSTEIN, *Turner*, Londra, 1965.
JACK LINDSAY, *J.M.W. Turner, a Critical Biography* Londra, 1966.

Capitolul 13.

A. CUNNINGHAM, *Life of Sir David Wilkie*, 3 vol., Londra, 1843.
F.M. HUEFFER, *Ford Madox Brown*, 1896.
D. FARR, *William Etty*, Londra, 1958.
B.R. HAYDON, *The Diary*, ed. de W.B. Pope, 5 vol., Cambridge-Harvard și Londra 1960-1963.
GRAHAM REYNOLDS, *Victorian Painting*, Londra, 1966.
WINSLOW AMES, *Prince Albert and Victorian Taste*, Londra, 1968.

Capitolul 14.

P. BATE, *The English Pre-Raphaelite Painters*, Londra, 1901.
HOLMAN HUNT, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vol., Londra, 1905.
F. BICKLEY, *The Pre-Raphaelite Comedy*, Londra, 1932.
W. GAUNT, *The Pre-Raphaelite Tragedy*, Londra, 1942.
IRONSIDE, și **GERE,** *Pre-Raphaelite Painters*, Londra, 1948.
L. PARRIS, *The Pre-Raphaelites* Londra, 1966.
QUENTIN BELL, *Victorian Artists*, Londra, 1968.
JOHN DIXON HUNT, *The Pre-Raphaelite Imagination*, Londra, 1968.
A. FISH, *John Everett Millais*, New-York, 1923.
EVELYN WAUGH, *Rossetti, His Life and Work*, Londra, 1928.
O. DOUGHTY, *A Victorian Romantic, Dante Gabriel Rossetti*, Londra, 1949
A.C. GISSING, *William Holman Hunt*, Londra, 1936.

Capitolul 15.

HESKETH HUBBARD, *A Hundred Years of British Painting, 1851—1951*, Londra, 1951.
A. BERTRAM, *A Century of British Painting, 1851—1951*, Londra, 1952
D. SUTTON, *The Art of James MacNeill Whistler*, s.d.
JAMES LAVER, *Whistler*, Londra, 1930.
J. ROTHENSTEIN, *The Life and Death of Conder*, Londra, 1938.

A. BERTRAM, *Sickert*, Londra, 1955.
LILIAN BROWSE, *Sickert*, Londra, 1960.
JOHN ROTHENSTEIN, *Walter Richard Sickert*, Londra, 1963.
ROBERT SPEAIGHT, *William Rothenstein, The Portrait of an Artist in His Time*, Londra, 1962.
T.G. ROSENTHAL, *Jack Yeats*, Londra, 1966.

Capitolul 16.
E. NEWTON, *Christopher Wood*, Londra, 1938.
PHILIP HENDY, *Matthew Smith*, Londra, 1944.
P. HENDY, F. HALLIDAY, J. RUSSELL, *Matthew Smith*, Londra, 1962.
J. ROTHENSTEIN, *Eduard Burra*, Londra, 1945.
HERBERT READ, *Ben Nicholson*, 2 vol., Londra, 1948 și 1956.
JOHN SUMMERSON, *Ben Nicholson*, Londra, 1948.
D. BAXANDALL, *Ben Nicholson*, Londra, 1962.
R. ALLEY, *Ben Nicholson*, Londra, 1963.
J. ROTHENSTEIN, *Paul Nash*, Londra, 1962.
C. HANDLEY READ și **ERIC NEWTON,** *The Art of Wyndham Lewis*, Londra, 1951.
MAURICE COLLIS, *Stanley Spencer*, Londra, 1962.
M. HOROVITZ, *Alan Davie*, Londra, 1963.
J. REICHARDT, *Victor Pasmore*, Londra, 1963.
E. ROTHENSTEIN, *Stanley Spencer*, Londra, 1963.
G. BEHREND, *Stanley Spencer at Burghclere*, Londra, 1965.
D. THOMPSON, *Ceri Richards*, Londra, 1963.
J. ROTHENSTEIN, *Augustus John*, Londra, 1963.
J. ROTHENSTEIN, *Francis Bacon*, Londra, 1964.
J. RUSSELL, *Francis Bacon*, Londra, 1965.
ANDREW RÉVAI, *Graham Sutherland*, Londra, 1966.

Bibliografie generală
CHARLES JOHNSON, *English Painting*, Londra, 1932.
C.H. COLLINS BAKER și **M.R. JAMES,** *British Painting*, Londra, 1933.
H. WILENSKI, *English Painting*, Londra, 1933.
R. FRY, *Reflections on British Painting*, Londra, 1934.
PAULE JAMOT, *La Peinture en Angleterre*, Paris, 1938.
F. SAXL și **R. WITTKOWER,** *British Art and the Mediterranean*, Oxford, 1948.
ELLIS K. WATERHOUSE, *Painting in Britain, 1530—1790*, Londra, 1953.
A. DIGEON, *L'Ecole anglaise de peinture*, Paris, 1955.
N. PEVSNER, *The Englishness of English Art*, Londra, 1956.
WILLIAM GAUNT, *A Concise History of English Painting*, Londra, 1964
DAVID PIPER, *Painting in England, 1500—1880* ed. nouă Londra, 1965.
JOHN ROTHENSTEIN, *An Introduction to English Painting*, ed. a 5-a, 1965.

CUPRINSUL

Prefață 6

Cuvînt înainte 11

I. EVUL MEDIU ȘI RENAȘTEREA TIMPURIE 13

II. PICTURA SUB STUARȚI ȘI TUDORI 19

III. COMMONWEALTH ȘI RESTAURAȚIE 27

IV. EPOCA LUI HOGARTH 36

V. ARTA PORTRETULUI. REYNOLDS ȘI ACADEMIA 56

VI. GAINSBOROUGH: PORTRETUL ÎN PEISAJ 78

VII. DE LA WILSON LA CROME: IMPLANTAREA ȘI PROGRESUL PICTURII DE PEISAJ 95

VIII. DEZVOLTAREA PEISAJULUI ÎN ACUARELĂ 106

IX. DE LA HOGARTH LA VICTORIA: PICTURĂ DE GEN, ANIMALIERĂ, CARICATURĂ 118

X. WILLIAM BLAKE ȘI GRUPUL SĂU 127

XI. JOHN CONSTABLE 148

XII. TURNER 164

XIII. PICTURA VICTORIANĂ..... 182

XIV. PRERAFAELIȚII 191

XV. VICTORIENI ÎNTÎRZIAȚI ȘI VICTORIENI DE AVANGARDĂ 217

XVI. SECOLUL AL XX-LEA 232

Bibliografie 250

Dipticul Wilton

GEORGE GOWER
Lady Kitson

WILLIAM DOBSON
Endymion Porter

PETER LELY
Două doamne din familia Lake

HOGARTH

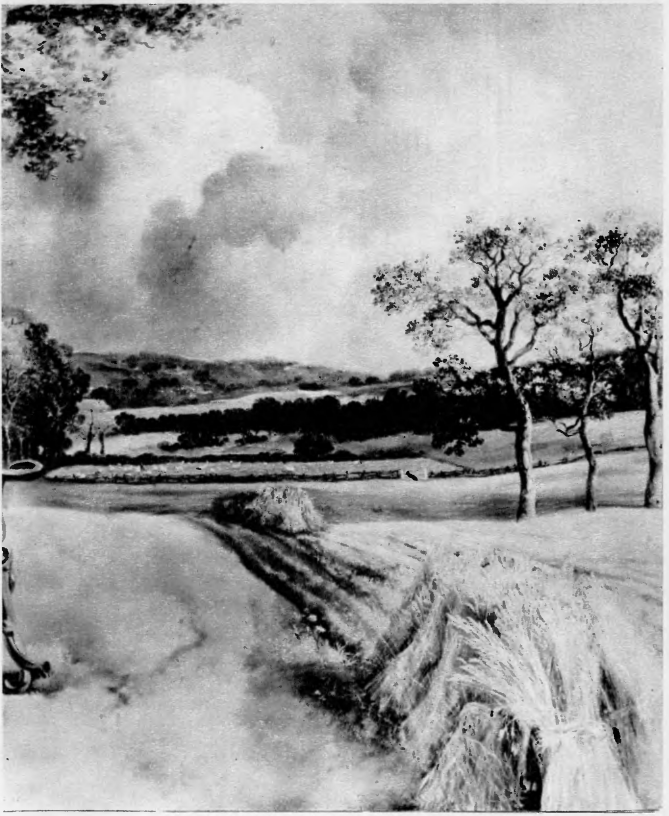
Coriștii

Povestea unui desfrînat (Orgia)

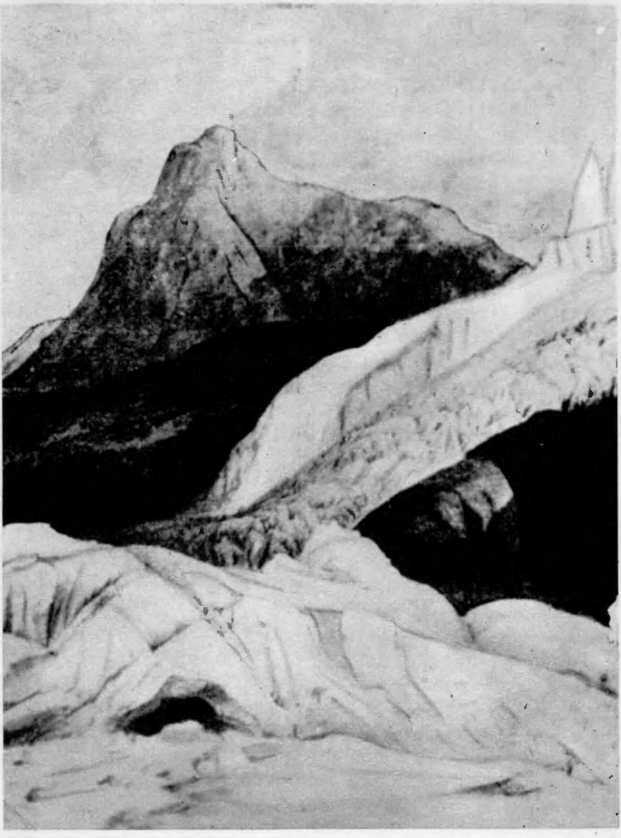
Vînzătoarea de raci

REYNOLDS
Contesa Albemarle
Lord Heathfield

LAWRENCE
Portretul reginei Charlotte

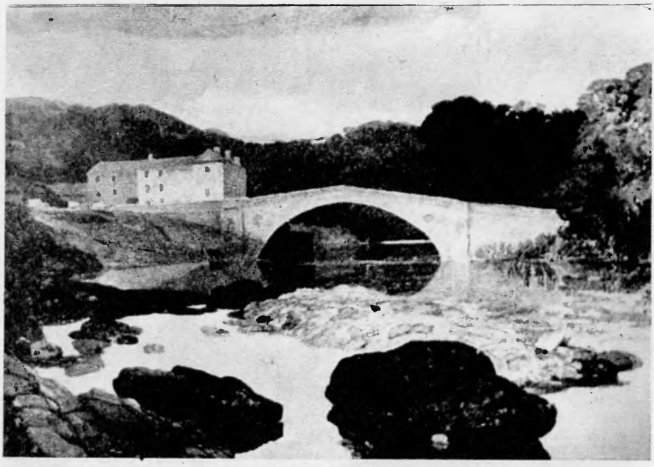


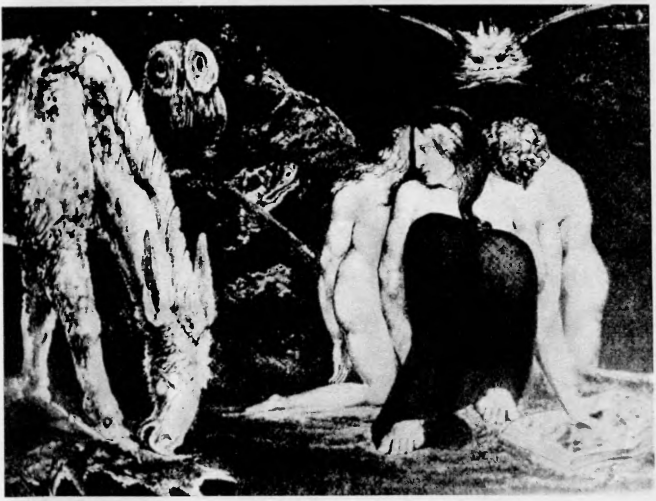
GAINSBOROUGH
Mr. şi Mrs. Andrews
Mr. şi Mrs. Andrews (detaliu)
The Blue Boy



WILSON
Tamisa la Twickenham
TOWNE
Izvoarele Arveironului

COTMAN
Podul de la Greta
STUBBS
Perechea în trăsură

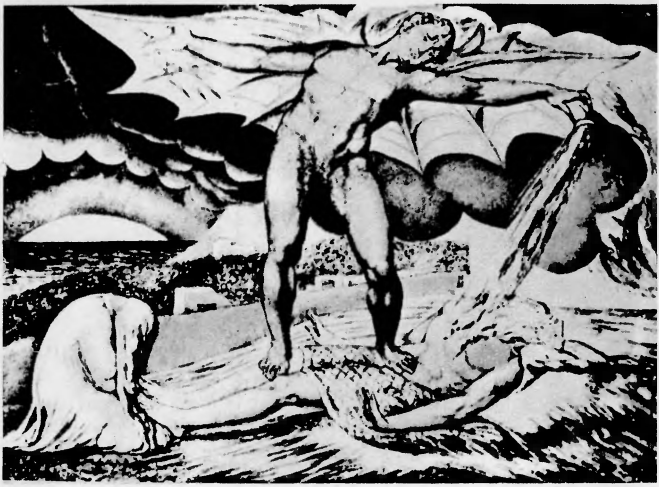




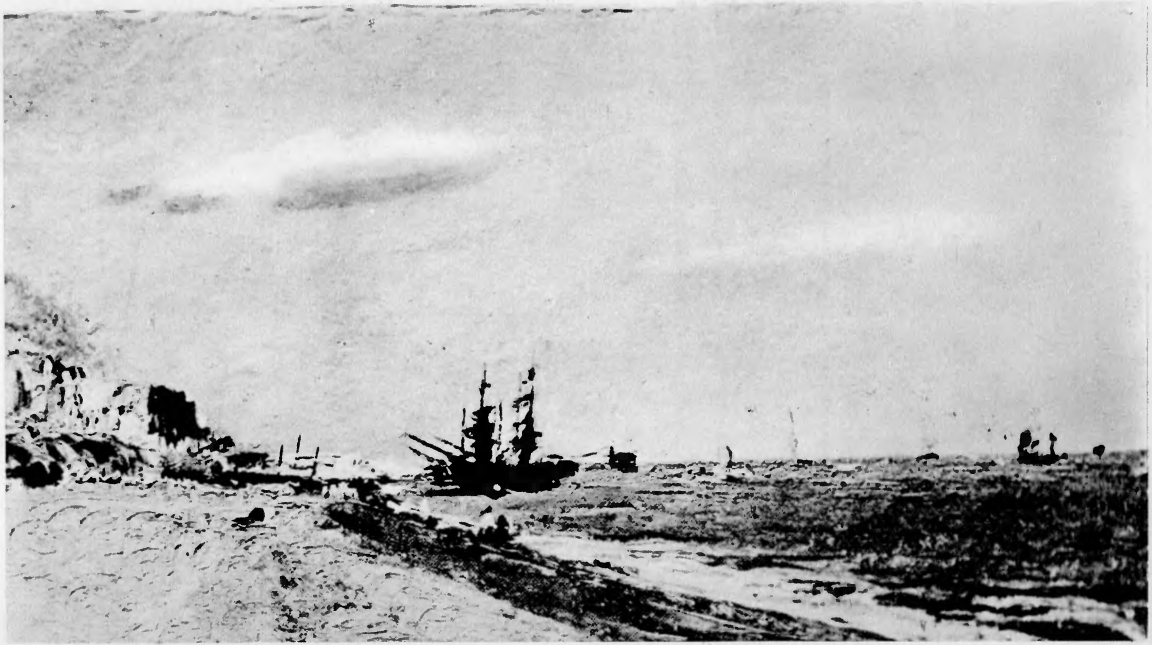
BLAKE

Facerea lui Adam

Tripla Hecate



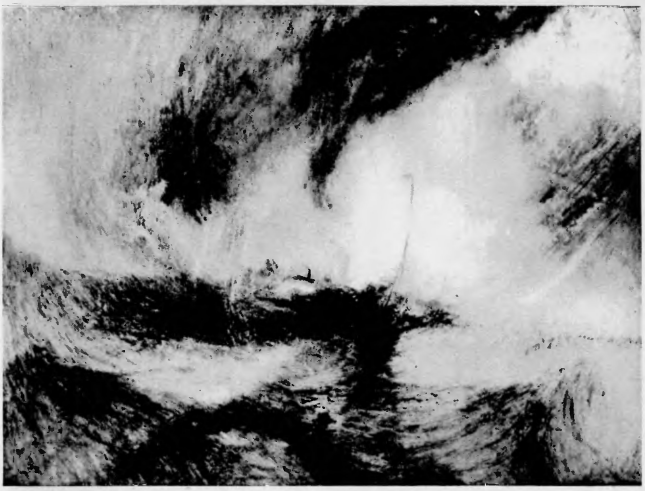
BLAKE
Satan acoperindu-l cu plăgi pe Job

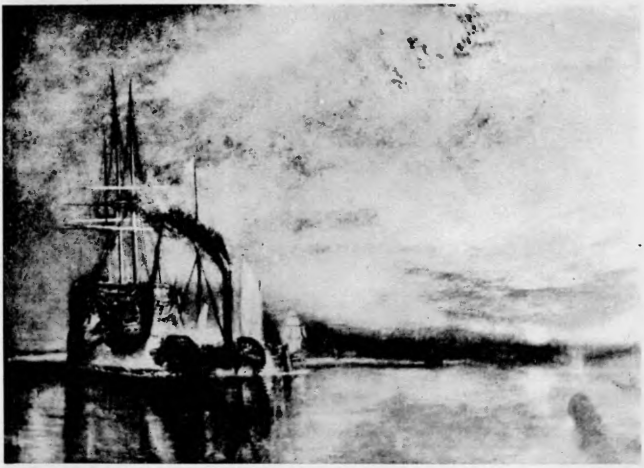


CONSTABLE

Vapoare cu cărbuni în largul portului Brighton

Catedrala de la Salisbury şi casa lui Fisher





TURNER

Vapor într-o furtună de zăpadă

Vasul de linie „Temerarul" la ultima sa ancorare

Autoportret

FORD MADOX BROWN
Isus spălînd picioarele lui Petru

MILLAIS
Crist în casa părinţilor săi

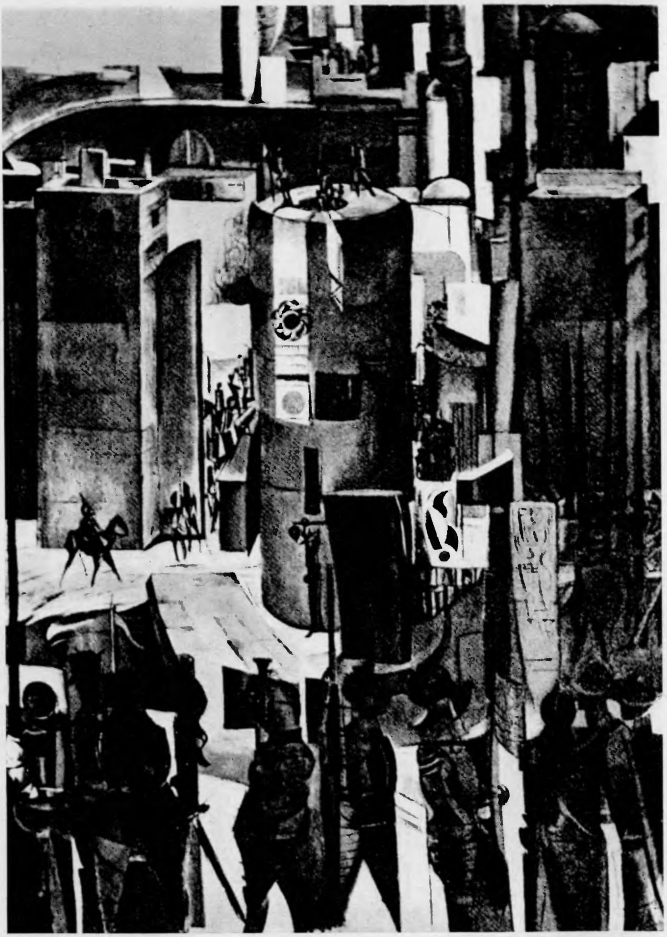
ROSSETTI
Reverie

MILLAIS
Ofelia

BURNE-JONES
Cercul magic

ROSSETTI
Buna Vestire (Ecce Ancilla Domini)

LEWIS
Portretul lui Ezra Pound



LEWIS
Predarea Barcelonei

SICKERT
Plictiseală

Biblioteca de artă
77

Arte și civilizații

pictura engleză

Explicația nașterii „manierei engleze de a picta", într-o cultură pînă atunci condamnată parcă — după expresia unui critic — la „sterilitate picturală", este singura în măsură să ofere baza unui răspuns corect la o altă întrebare: cum a fost posibil ca în cadrul unei civilizații unde pictura a fost o artă cu o tradiție mult mai puțin îndelungată decît în alte țări, să apară, în plină epocă modernă, pictori de o extremă valoare, deschizători de drum, precum Constable, Bonington, Blake, Turner? Aici se află poate cheia cărții profesorului Mayoux, care își construiește argumentația în funcție, pînă la un punct, de întrebarea de mai sus.

Lei 8,75